

henry
bergson
râsul

Nu există comic în afara a ceea ce este propriu-zis uman. Un peisaj poate fi frumos, grațios, sublim, insignifiant sau urât, însă nu va fi niciodată ridicol.

[in nuce]

Table of Contents

Cuvânt înainte

Prefață

Capitolul 1. Despre comic în general. Comicul formelor și comicul mișcărilor. Forța de expansiune a comicului

Capitolul 2. Comicul de situație și comicul de limbaj

Capitolul 3. Comicul de caracter

Anexă la ediția a XXIII-a. Despre definițiile comicului și despre metoda urmată în această carte

Henri Bergson

Râsul

ALL

2014



Henri Bergson
RÂSUL

Copyright © 2014 Editura ALL
ISBN ePub: 978-606-587-309-4
ISBN PDF: 978-606-587-310-0
ISBN Print: 978-606-587-285-1

Design copertă: Alexandru Novac
Editura ALL
www.all.ro

[în nuce]

*Colecția de față adună fragmente „veșnic verzi”
din cultura umanității, împletind discursuri din artă,*

literatură, științe sociale și religie care constituie, dincolo de renumele auctorial și de valoarea pentru fiecare domeniu în parte, pilde ale înțelepciunii tuturor vremurilor.



Henri Bergson (1859-1941) a fost unul dintre cei mai influenți filosofi francezi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima parte a secolului XX. Conform lui Deleuze, suita de eseuri despre comic reprezintă, alături de *Evoluția creatoare*, lucrare în care apare pentru prima oară sintagma *homo faber*, una dintre cele mai importante contribuții ale autorului la filosofia modernă europeană. Cititorul curios poate avea, urmărind travaliul ideatic al lui Bergson, o surpriză foarte plăcută, descoperind unul dintre cei mai atipici gânditori francezi, ale cărui idei au influențat totuși într-o măsură foarte mare filosofia franceză din miezul veacului trecut.

1900

CUVÂNT ÎNAINTE

Reunim în acest volum trei articole despre răs (sau, mai degrabă, despre *râsul provocat în mod special de către comic*) pe care le-am publicat recent în *Revue de Paris*. Aceste articole au avut ca scop să determine

principalele „categorii” comice, să grupeze cel mai mare număr posibil de fapte și să le determine legile care le guvernează; ele au exclus, prin însăși forma lor, discuțiile teoretice și critica sistemelor. Oare ar trebui, reeditându-le, să le adăugăm o examinare a lucrărilor dedicate aceluiași subiect și să ne comparăm concluziile cu acelea ale predecesorilor noștri? Poate că astfel teza noastră ar câștiga în soliditate; însă expunerea s-ar complica fără măsură și, în același timp, ar genera un volum care ar depăși în proporții importanța subiectului tratat. Prin urmare, ne-am decis să reproducem articolele așa cum au apărut. Le vom adăuga pur și simplu o enumerare a principalelor cercetări întreprinse asupra problemei comicului în ultimii treizeci de ani.

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.

Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, p. 202 *sqq.*; și, de același autor, *Les causes du rire*, 1862.

Courdaveaux, *Études sur le comique*, 1875.

Darwin, *L'expression des émotions*, trad. fr., 1877, p. 214 *sqq.*

Philbert, *Le rire*, 1883.

Bain (A.), *Les émotions et la volonté*, trad. fr., 1885, p. 249 *sqq.*

Kraepelin, „Zur Psychologie des Komischen” (*Philos. Studien*, vol. II, 1885).

Piderit, *La mimique et la physiognomie*, trad. fr., 1888, p. 126 *sqq.*

Spencer, *Essais*, trad. fr., 1891, vol. I, p. 295 *sqq.*, *Physiologie du rire*.

Penjon, „Le rire et la liberté” (*Revue philosophique*, 1893, t. II).

Mélinand, „Pourquoi rit-on?” (*Revue des Deux-Mondes*, februarie 1895).

Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896, p. 342 *sqq.*

Lacombe, „Du comique et du spirituel” (*Revue de métaphysique et de morale*, 1897).

Stanley Hall și A. Allin, „The psychology of laughing, tickling and the comic“ (*American Journal of Psychology*, vol. IX, 1897).

Lipps, *Komik und Humor*, 1898; și, de același autor, „Psychologie der Komik“ (*Philosophische Monatshefte*, vol. XXIV, XXV).

Heymans, „Zur Psychologie der Komik“ (*Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane*, vol. XX, 1899).

PREFAȚĂ1

Această carte conține trei articole despre răs (sau, mai degrabă, despre *râsul provocat în mod special de către comic*) pe care le-am publicat deja în *Revue de Paris*.² Atunci când le-am reunit în volum ne-am pus întrebarea dacă ar fi cazul să examinăm în profunzime ideile predecesorilor noștri și să instituim o critică în toată regula a teoriilor despre răs. Însă ni s-a părut că expunerea s-ar fi complicat fără măsură și ar fi căpătat dimensiuni care ar fi depășit în proporții importanța subiectului tratat. Se va vădi, de altfel, că am discutat totuși despre principalele definiții ale comicului, explicit sau implicit, indiferent cât de rezumativ, atunci când am analizat diferitele exemple la care ne trimit cu gândul unele dintre aceste definiții. Așa încât ne vom limita la a reproduce pur și simplu articolele amintite. Le vom adăuga doar o listă cu principalele lucrări publicate pe tema comicului în ultimii treizeci de ani.

De atunci au mai apărut și alte scrieri. Lista pe care o redăm în cele ce urmează ar trebui extinsă. Însă nu am adus nicio modificare cărții înseși.³ Nu numai că aceste studii nu au limpezit nici măcar un singur aspect legat de problema râsului, însă metoda noastră, care constă în a determina *procedeele de fabricare* ale comicului, prevalează asupra aceleia care este urmată îndeobște și care urmărește să închidă efectele comice într-o formulă mult prea largă și prea simplă. Aceste două metode nu se exclud una pe cealaltă, însă tot ceea ce ne poate oferi a doua dintre ele lasă neafectate rezultatele primei; iar aceasta este singura care, în opinia noastră, deține o precizie și o rigoare științifice.

Tocmai asupra acestui aspect atragem atenția cititorului în anexa pe care am adăugat-o acestei ediții.

H.B.

Paris, ianuarie 1924

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.

Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875,

- p. 202 *sqq.*; și, de același autor, *Les causes du rire*, 1862.
 Courdaveaux, *Études sur le comique*, 1875.
 Philbert, *Le rire*, 1883.
 Bain (A.), *Les émotions et la volonté*, trad. fr., 1885,
- p. 249 *sqq.*
 Kraepelin, „Zur Psychologie des Komischen“ (*Philos. Studien*, vol. II, 1885).
 Spencer, *Essais*, trad. fr., 1891, vol. I, p. 295 *sqq.*
Physiologie du rire.
 Penjon, „Le rire et la liberté“ (*Revue philosophique*, 1893, t. II).
 Mélinand, „Pourquoi rit-on?“ (*Revue des Deux-Mondes*, februarie 1895).
 Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896, p. 342 *sqq.*
 Lacombe, „Du comique et du spirituel“ (*Revue de métaphysique et de morale*, 1897).
 Stanley Hall și A. Allin, „The psychology of laughing, tickling and the comic“ (*American Journal of Psychology*, vol. IX, 1897).
 Meredith, *An Essay on Comedy*, 1897.
 Lipps, *Komik und Humor*, 1898; și, de același autor, „Psychologie der Komik“ (*Philosophische Monatshefte*, vol. XXIV, XXV).
 Heymans, „Zur Psychologie der Komik“ (*Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane*, vol. XX, 1899).
 Ueberhorst, *Das Komische*, 1899.
 Dugas, *Psychologie du rire*, 1902.
 Sully (James), *An Essay on Laughter*, 1902 (Trad. fr. de L. și A. Terrier : *Essai sur le rire*, 1904).
 Martin (L.J.), „Psychology of Aesthetics: The Comic“ (*American Journal of Psychology*, 1905, vol. XVI, pp. 35-118).
 Freud (Sigm.), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905; ediția a II-a, 1912.
 Cazamian, „Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour“ (*Revue germanique*, 1906, pp. 601-634).
 Gaultier, *Le rire et la caricature*, 1906.

Kline, „The Psychology of Humor“ (*American Journal of Psychology*, vol. XVIII, 1907, pp. 421-441).

Baldensperger, „Les définitions de l'humour“ (*Études d'histoire littéraire*, 1907, vol. I).

Bawden, „The Comic as illustrating the summation-irradiation theory of pleasure-pain“ (*Psychological Review*, 1910, vol. XVII, pp. 336-346).

Schauer, „Ueber das Wesen der Komik“ (*Arch. f. die gesamte Psychologie*, vol. XVIII, 1910, pp. 411-427).

Kallen, „The Aesthetic Principle in Comedy“ (*American Journal of Psychology*, vol. XXII, 1911, pp. 137-157).

Hollingworth, „Judgments of the Comic“ (*Psychological Review*, vol. XVIII, 1911, pp. 132-156).

Delage, „Sur la nature du comique“ (*Revue du mois*, 1919, vol. XX, pp. 337-354).

Bergson, „À propos de «la nature du comique»“. Răspuns la articolul precedent (*Revue du mois*, 1919, vol. XX, pp. 514-517). Reprodus parțial în anexa prezentei ediții.

Eastman, *The Sense of Humor*, 1921.

1 Această *Prefață* va înlocui *Cuvântul înainte* începând cu cea de-a XXIII-a ediție, din 1924. (N. tr.)

2 *Revue de Paris*, 1 și 15 februarie, 1 martie 1899. [De fapt, 1 februarie 1900, pp. 512-544, 15 februarie 1900, pp. 759-790, și 1 martie 1900, pp. 146-179. (N. ed. fr.)]

3 Am operat, totuși, câteva modificări asupra formei.

CAPITOLUL 1

Despre comic în general. Comicul formelor și comicul mișcărilor. Forța de expansiune a comicului

Ce înseamnă râsul? Ce se află la baza rizibilului? Ce credem că le este comun grimasei măscăriciului, jocului de cuvinte, quiproquoului de vodevil și scenei de comedie fină? Ce tip de distilare ne va oferi esența, întotdeauna aceeași, de la care atâtea feluri de producții și-au împrumutat aroma indiscretă sau parfumul delicat? Cei mai mari gânditori, de la Aristotel încoace, s-au ocupat de această mărunță problemă, care se sustrage mereu efortului de a o cunoaște, care alunecă, ne scapă, se redresează, constituind o impertinentă sfidare la adresa speculației filosofice.

Scuza noastră pentru a fi abordat, la rândul-ne, această problemă este aceea că nu avem în vedere să închidem fantezia comică într-o definiție. Noi vedem în ea, mai presus de toate, ceva care ține de viu. O vom trata indiferent cât ar fi de lejeră cu respectul pe care i-l datorăm vieții. Ne vom limita la a o vedea cum crește și înflorește. De la o formă la alta, prin treceri graduale insesizabile, ea va cunoaște sub ochii noștri metamorfoze cu totul unice. Nu vom disprețui nimic din ceea ce vom vedea. Poate că prin acest contact susținut vom câștiga ceva cu mult mai suplu decât o definiție teoretică, și anume o cunoaștere practică și intimă, ca aceea care se naște dintr-o lungă prietenie. Și poate că vom descoperi, de asemenea, că am căpătat, fără să vrem, o cunoaștere utilă. Rezonabilă în felul ei, până la cele mai adânci profunzimi ale sale, metodică în nebunia sa, visând – mi-aș dori –, însă evocând în vis viziuni care sunt acceptate imediat și înțelese de o întreagă societate, fantezia comică ne învață procedeele de lucru ale imaginației umane și, în special, ale imaginației sociale, colective, populare. Oare cum? Ivită din viața reală, atribuită artei, cum să nu ne spună ea vreun cuvânt asupra artei și asupra vieții?

Vom prezenta pentru început trei observații pe care le socotim fundamentale. Ele au mai puțin de-a face cu

comicul însuși și mai mult cu locul în care ar trebui să îl căutăm.

I

Iată primul aspect asupra căruia dorim să atragem atenția. Nu există comic în afara a ceea ce este propriu-zis *uman*. Un peisaj poate fi frumos, grațios, sublim, insignifiant sau urât, însă nu va fi niciodată rizibil. Putem râde de un animal, însă numai pentru că am surprins la el o atitudine specifică omului sau o expresie omenească. Se poate să râdem de o pălărie, însă ceea ce ridiculizăm nu este bucata de fetru sau firul de pai, ci forma pe care i-au dat-o niște oameni, căci capriciul uman este acela care i-a dat forma ridicolă. Oare cum de un fapt atât de important în simplitatea sa nu a atras mai demult atenția filosofilor? Mulți au definit omul ca fiind „un animal care știe să râdă”. L-ar fi putut defini la fel de bine ca fiind un animal care știe să producă râsul, căci, dacă se întâmplă ca un alt animal – sau un obiect lipsit de viață – să reușească să ne stârnească râsul, acest lucru se datorează asemănării sale cu omul sau amprenteii pe care i-o imprimă ființele umane, ori utilizării pe care i-o conferă acestea.

Să semnalăm acum un simptom la fel de demn de a fi remarcat: *insensibilitatea* care însoțește de obicei râsul. Comicul, se pare, nu poate să-și producă efectul (care este descărcarea) decât cu condiția de a cădea pe o suprafață a sufletului cât se poate de calmă, de unitară. Indiferența îi este locul natural. Râsul nu are un inamic mai mare decât emoția. Nu vreau să spun că nu am putea râde de o persoană care ne inspiră milă, de exemplu, sau chiar afecțiune, ci doar că, pentru câteva clipe, trebuie să uităm de această afecțiune, să facem această milă să tacă. Într-o societate a inteligențelor pure, probabil că nimeni nu ar plânge vreodată, însă nici nu s-ar râde, în timp ce sufletele invariabil sensibile și acordate la unison cu viața, pentru care fiecare eveniment provoacă o profundă rezonanță sentimentală, nu ar cunoaște și nici nu ar înțelege râsul. Încercați pentru un moment să vă interesați de tot ceea ce se spune și de tot ceea ce se face, imaginați-vă că acționați

În același timp și în același fel cu aceia care acționează, simțiți deopotrivă cu aceia care simt, în fine, lăsați-vă simpatia să se deschidă cât de mult cu putință. Ca sub acțiunea unei baghete magice, veți vedea cum cele mai ușoare lucruri capătă greutate și cum toate lucrurile capătă nuanțe mult mai puternice. Iar acum, detașați-vă, asistați la spectacolul vieții cu indiferență: imediat, dramele se vor transforma în comedii. Este suficient să ne astupăm urechile la auzul muzicii într-o sală de bal pentru ca dansatorii să ni se pară dintr-odată cât se poate de ridicoli. Câte dintre acțiunile umane ar rezista unui test de acest fel? Și pe câte dintre ele le-am vedea trecând imediat din registrul grav în acela al delectării dacă le-am izola de muzica sentimentului care le acompaniază? Așadar, pentru a-și produce cu totul efectele sale, comicul necesită ceva de genul unei anestezieri momentane a inimii. El se adresează inteligenței pure.

Numai că această inteligență trebuie să rămână în contact cu alte inteligențe. Iată cel de-al treilea aspect asupra căruia dorim să atragem atenția. Nu am gusta comicul dacă ne-am simți izolați. Se pare că râsul are nevoie de un ecou. Ascultați-l cu atenție: nu este un sunet articulat, clar, limitat; este ceva care ar vrea să se prelungească, repercutându-se din aproape în aproape, ceva care începe printr-o strălucire pentru a se continua prin reverberații, asemenea tunetului în munți. Și totuși, această repercutare nu trebuie să dureze la infinit. Ea poate parcurge interiorul unui cerc de orice mărime dorește; cercul rămâne, cu toate acestea, închis. Râsul nostru este întotdeauna râsul unui grup. Probabil că vi s-a întâmplat, în tren sau la masă, într-o pensiune, să auziți călători care își povestesc întâmplări care ar trebui să fie comice pentru ei din moment ce râd din toată inima. Și dumneavoastră ați fi râs ca ei dacă ați fi făcut parte din grupul lor. Însă, cum lucrurile nu stau așa, nu vă vine deloc să râdeți. Un om care a fost întrebat de ce nu plânge la o slujbă religioasă la care toată lumea vărsa lacrimi a răspuns: „Pentru că nu fac parte din această parohie.”

Ceea ce spunea acest om despre lacrimi ar putea fi valabil și despre râs. Atât de sincer pe cât putem presupune, râsul ascunde un subînțeles - așa putea spune chiar o *complicitate* - cu alți oameni care râd, reali sau imaginari. De câte ori nu spunem că râsul spectatorului, la teatru, este cu atât mai puternic cu cât sala este mai plină? De câte ori nu am remarcat, pe de altă parte, că multe dintre efectele comice sunt intraductibile în alte limbi, fiind, prin urmare, relative la moravurile și mentalitățile unei anumite societăți? Însă comicul a fost considerat drept o simplă curiozitate în care spiritul se amuză, iar râsul însuși a fost conceput drept fenomen straniu, izolat, fără legătură cu restul activităților umane, tocmai pentru că nu s-a înțeles importanța acestui dublu fapt. De aici au decurs definițiile care au tins să facă din comic o relație abstractă, percepută de spirit ca având loc între idei, „contrast intelectual“, „absurditate sensibilă“ etc., definiții care, chiar dacă se potrivesc tuturor formelor comicului, nu explică deloc de ce comicul ne face să râdem. De unde provine, la urma urmei, faptul că această relație logică specială, percepută imediat, ne contractă, ne dilată, ne eliberează tulburându-ne, în timp ce toate celelalte ne lasă corpul indiferent? Nu vom aborda problema din acest punct de vedere. Pentru a înțelege râsul va trebui să îl plasăm din nou în mediul său natural, care este societatea; trebuie mai ales să-i determinăm funcția utilă, care este una socială. Aceasta va fi, s-o spunem de pe acum, ideea directoare a tuturor cercetărilor noastre. Râsul trebuie să răspundă la anumite exigențe ale vieții în comun. Râsul trebuie să aibă o semnificație socială.

Să marcăm ceva mai limpede punctul în care converg toate cele trei observații preliminare ale noastre. Comicul se va naște, după cum se pare, atunci când oamenii reuniți în grup își dirijează întreaga atenție asupra unuia dintre ei, reducându-și la tăcere sensibilitatea și exercitându-și numai inteligența. Însă care este acel punct special asupra căruia trebuie să își dirijeze atenția? La ce este de folos în acest caz inteligența? A răspunde la aceste întrebări

echivalează cu a ne apropia încă și mai mult pe miezul problemei. Însă în acest moment este cu totul necesar să oferim câteva exemple.

II

Un om care aleargă pe stradă se împiedică și cade; trecătorii râd. Cred că nu s-ar râde de el dacă am putea presupune că i-a venit dintr-odată ideea fantezistă de a se așeza pe stradă. Râdem de el pentru că a ajuns pe jos involuntar. Prin urmare, nu schimbarea lui bruscă de poziție stârnește râsul, ci ceea ce este involuntar în această schimbare, adică neîndemânarea. Poate că în drumul lui s-a aflat o piatră. În acest caz, ar fi fost necesar să-și schimbe poziția corpului sau să evite obstacolul. Însă, din cauza lipsei de suplețe, din cauza neatenției sau a îndărătniciei corpului, din cauza *unui efect de rigiditate sau din pricina vitezei dobândite*, mușchii au continuat să realizeze aceeași mișcare în condițiile în care circumstanțele cereau un alt tip de conduită. Iată din ce cauză a căzut omul și de ce trecătorii au început să râdă.

Să ne imaginăm acum o persoană care se îndeletnicește cu micile sale ocupații cu o regularitate matematică. Numai că obiectele care o înconjoară au fost măsluite de un farsor rău-intenționat. Persoana respectivă își înmoaie pana în călimară și o scoate plină de noroi, crede că se așază pe un scaun solid și se trezește pe podea, în fine, acționează într-un sens greșit sau funcționează în gol, mereu din cauza unei insuficiente ajustări a vitezei. Obişnuința i-a imprimat un anumit elan. Ar fi trebuit să înceteze mișcarea ori să o devieze. Însă, dimpotrivă, a continuat în mod mecanic, în linie dreaptă. Victima unei farse se află, așadar, într-o situație analoagă alergătorului care cade. Ea este comică din aceleași motive. Ceea ce este rizibil în ambele cazuri este o anumită *rigiditate mecanică* acolo unde ar fi fost cazul să găsim suplețea vigilentă și flexibilitatea vivace a unei persoane. Între cele două cazuri există o singură diferență, și anume că prima s-a produs de la sine, în timp ce a doua a fost obținută artificial. În primul caz, trecătorul nu putea

face altceva decât să observe incidentul; în al doilea, farsorul răutăcios *experimentează*.

Totuși, în cele două cazuri efectul a fost produs de o circumstanță exterioară. Comicul este, așadar, accidental; el rămâne, dacă putem spune așa, la suprafața persoanei. Cum ar putea pătrunde în interior? Ar trebui ca rigiditatea mecanică să nu mai aibă nevoie, pentru a se manifesta, de un obstacol plasat înaintea sa prin hazardul circumstanțelor sau prin răutatea omului. Ar trebuie să se tragă din propriile-i resurse, printr-o operațiune naturală, ocazia reînnoită fără oprire de a se manifesta în exterior. Să ne imaginăm, așadar, un spirit care știe întotdeauna ce urmează să facă, însă niciodată ceea ce a făcut deja, ca o melodie care se află în decalaj cu acompaniamentul ei. Să ne imaginăm o oarecare lipsă nativă de elasticitate a simțurilor și a inteligenței, care ne determină să continuăm să vedem ceea ce nu mai există, să auzim ceea ce nu se mai aude, să spunem ceea ce nu mai este cazul să spunem, în fine, să ne adaptăm la o situație deja trecută și imaginară atunci când ar fi cazul, de fapt, să ne ajustăm la realitatea prezentă. Comicul se va instala de această dată în persoana însăși; persoana este aceea care îi va furniza totul, materia și forma, cauza și ocazia. Este oare uimitor că *distratul* (căci acesta este personajul pe care am vrut să-l descriem) a ispitit de atâtea ori verva creatoare a autorilor comici? Când La Bruyère a întâlnit acest personaj în drumul său, a înțeles, analizându-l, că deține o rețetă pentru a fabrica pe scară largă efecte amuzante. Și a abuzat de aceasta. I-a făcut lui Ménalque cea mai lungă și mai minuțioasă descriere, revenind, insistând, zăbovind exagerat de mult asupra ei. Îl reținea însăși facilitatea subiectului. Poate că faptul de a fi distras nu constituie sursa însăși a comicului, însă ne aflăm cu siguranță într-un anumit curent de fapte și de idei care provin în linie dreaptă de la sursa comicului. Ne aflăm pe una dintre marile pante naturale ale răsului.

Însă efectul de distragere poate fi întărit, la rândul său. Există o lege generală căreia îi vom descoperi o primă

aplicație și pe care o formulăm după cum urmează: atunci când un anumit efect comic decurge dintr-o anumită cauză, efectul ne va părea cu atât mai comic cu cât îi vom socoti cauza mai naturală. Râdem deja de faptul de a fi distrat, care ne este prezentat ca un fapt oarecare. Cu atât mai rizibilă va fi distragerea pe care o vom vedea născându-se și crescând sub ochii noștri, căreia îi cunoaștem originile și căreia îi putem reconstitui istoria. Să apelăm la un exemplu mai limpede și să presupunem că un personaj și-a făcut un obicei din a lectura romane de dragoste sau cavalierești. Atras, ba chiar fascinat de eroii săi, el își deplasează, încetul cu încetul, către aceștia, gândirea și voința. Iată-l circulând printre noi ca un somnambul. Acțiunile sale sunt acelea ale unui om distrat. Numai că aceste distrageri țin de o cauză cunoscută și pozitivă, nu mai sunt pur și simplu *absențe*; ele se explică prin *prezența* personajului într-un mediu bine definit, chiar dacă este imaginar. Fără îndoială, o cădere este întotdeauna o cădere, însă cu totul altceva este să cazi într-un puț pentru că erai cu gândurile în altă parte și alta este să cazi pentru că te uitai la o stea. Ei bine, Don Quijote tocmai o stea contempla. Câtă profunzime a comicului se află în tot ceea ce ține de romanesc și de spiritul himeric! Și totuși, dacă restabilim ideea de distragere care trebuie să ne servească drept intermediar, atunci observăm că acest comic atât de profund are legătură cu cel mai superficial comic. Da, aceste spirite himerice, acești exaltați, acești nebuni sunt rezonabili într-un mod atât de straniu, au un soi de superioritate asupra celorlalți astfel încât felul lor de a fi distrați este sistematic, organizat, coagulat în jurul unei idei centrale – astfel încât aventurile lor eșuate sunt la fel de bine legate, unite prin logica inexorabilă pe care realitatea o aplică pentru a corecta visul –, provoacă astfel în jurul lor, prin efecte capabile să se adauge mereu unul altuia, un răs care poate crește la nesfârșit.

Să facem acum un pas înainte. Oare nu sunt unele vicii pentru caracter ceea ce rigiditatea ideii fixe este

pentru spirit? Pliu răutăcios al naturii sau contractare a voinței, viciul seamănă adeseori cu o curbare a sufletului. Fără îndoială că există vicii în care sufletul se instalează profund cu tot ceea ce ține în el de puterea fecundă și pe care el le antrenează, insuflându-le viață, într-un cerc mișcător de transfigurări. Acestea sunt viciile tragice. Însă viciul care ne face comici este, dimpotrivă, acela pe care îl aducem de dincolo ca un cadru deja făcut în care ne inserăm pe noi înșine. El ne impune propria sa rigiditate în loc să se împrumute din suplețea noastră. Iar noi nu îl complicăm; dimpotrivă, el este acela care ne simplifică. Aici pare să rezide – după cum vom încerca să arătăm în ultima parte a acestui studiu – diferența esențială dintre comedie și dramă. O dramă, chiar și atunci când ne zugrăvește pasiuni sau vicii care poartă un nume, le încorporează atât de bine în personaj, încât numele le sunt uitate, caracterele lor generale se șterg, iar noi nu ne mai gândim la ele, ci la persoana care le întrupează; iată de ce titlul unei drame nu poate fi niciodată altceva decât un nume propriu. Dimpotrivă, multe comedii poartă un nume comun: *Avarul*, *Jucătorul* etc. Dacă vă cer să vă imaginați o lucrare care se poate intitula *Gelosul*, de pildă, veți vedea că vă va veni în minte *Sganarelle* sau *Georges Dandin*, însă nu *Othello*. *Gelosul* nu poate fi titlu decât pentru o comedie și aceasta pentru că viciului comic îi place să se unească atât de intim cu personajul, încât acesta nu-și mai conservă nimic din existența sa independentă și simplă. Viciul rămâne personajul central, invizibil, dar prezent, de care sunt suspendate, pe scenă, personajele din carne și oase. Uneori, el se amuză antrenându-le prin propria-i greutate sau făcându-le să alunece alături de el de-a lungul unei pante. Însă mult mai des se va juca cu ele ca și cum ar fi instrumente ori le va manevra ca pe niște marionete. Priviți mai îndeaproape: veți vedea că arta poetului comic este de a ne face să cunoaștem foarte bine acest viciu, de a ne introduce pe noi, spectatorii, în intimitatea sa până la un punct din care vom ajunge să obținem de la el câteva dintre firele de marionete cu care se joacă. Așa ajungem să

ne jucăm și noi; o parte din plăcerea noastră provine de aici. Așadar, și în acest caz avem de-a face cu un fel de automatism care ne provoacă râsul. Și este tot un automatism foarte apropiat de simpla distragere. Este suficient, pentru a vă convinge, să remarcați faptul că un personaj comic este în general comic exact în măsura în care nu este conștient de sine însuși. Comicul este *inconștient*. Ca și cum s-ar folosi aiurea de inelul lui Gyges, el se face invizibil față de sine și devine vizibil pentru tot restul lumii. Un personaj de tragedie nu va schimba nimic din conduita sa, pentru că va ști cum l-am judeca; ar putea să persevereze, chiar și cu conștiința deplină a ceea ce este el, chiar și cu sentimentul foarte limpede al ororii pe care ne-o inspiră. Însă când o greșală ridicolă începe să fie conștientizată drept ridicolă, se caută modificarea ei, cel puțin la exterior. Dacă Harpagon ne-ar vedea râzând de avariția lui, nu spun că s-ar corecta, însă s-ar strădui să o ascundă de noi cât mai mult cu putință ori ne-ar arăta-o în altă haină. Să spunem, așadar, că mai ales în acest sens râsul „sanctionează moravurile”. Trebuie să încercăm imediat să părem ceea ce ar trebui să fim, ceea ce fără îndoială că într-o bună zi chiar vom ajunge să fim.

Pentru moment este inutil să împingem mai departe această analiză. De la alergătorul care cade până la naivul pe care îl înșelăm, de la înșelare până la faptul de a fi distrat, de la a fi distrat până la exaltare, de la exaltare până la diferitele deformări ale voinței și ale caracterului, am putut urmări progresul prin care comicul se instalează din ce în ce mai profund în persoană, fără a înceta totuși să ne amintească, în cele mai subtile dintre manifestările sale, de ceva pe care îl putem percepe în cele mai grosolane dintre formele sale: efectul de automatism și de rigiditate. Putem obține acum o primă perspectivă – încă destul de îndepărtată, ce-i drept, încă vagă și confuză – asupra dimensiunii rizibile a naturii umane și asupra funcției obișnuite a râsului.

Ceea ce viața și societatea cer de la fiecare dintre noi este o atenție mereu vigilentă, care să discearnă

contururile situației prezente, dar și o anumită elasticitate a corpului și a spiritului, care ne permite de fapt să ne adaptăm. *Tensiune* și *elasticitate*, iată cele două forțe complementare pe care viața le pune în joc. Afectează ele grav corpul? Acestea sunt accidente de toate felurile, infirmitățile, bolile. Afectează și spiritul? Aici intră toate nivelurile sărăciei psihologice, toate varietățile nebuniei. Și caracterul, în cele din urmă? Aveți în acest caz situațiile de inadaptare profundă la viața socială, izvoarele mizeriei, uneori prilejuri pentru crime. Odată îndepărtate aceste inferiorități care țin de seriozitatea vieții (iar ele tind să se elimine singure în ceea ce numim lupta pentru existență), persoana poate trăi – și chiar trăiește – în comun cu alte persoane. Însă societatea mai cere încă ceva. Nu îi este de folos să trăiască; ea vrea să trăiască bine. Iar ceea ce are de cucerit de această dată este faptul că fiecare dintre noi, satisfăcuți că am dat atenția cuvenită aspectelor care țin de esențialul vieții, ne lăsăm în privința celorlalte lucruri în seama automatismului facil al deprinderilor deja asimilate. Însă societatea se mai teme și de faptul că membrii care o compun, în loc să vizeze un echilibru din ce în ce mai delicat al voințelor, care să se insereze din ce în ce mai exact unele în altele, se mulțumesc să respecte condițiile fundamentale ale acestui echilibru. Însă un acord deja realizat între persoane nu îi este suficient societății, ea își dorește un efort constant de adaptare reciprocă. Întreaga *rigiditate* a caracterului, a spiritului și chiar a corpului îi va fi, așadar, suspectă societății, pentru că ar putea fi semnul unei activități care tinde să adoarmă și să se izoleze, care are tendința de a se îndepărta de centrul comun în jurul căruia gravitează societatea, manifestând simptomele unei excentricități. Totuși, societatea nu poate interveni aici printr-o represiune materială, pentru că ea nu este afectată material, ci se află în prezența unui lucru care o neliniștește, însă numai cu titlu de simptom; nu este tocmai o amenințare, ci, mai degrabă, un simplu gest. Prin urmare, tocmai printr-un simplu gest îi va da replica. Râsul este ceva de acest gen, un fel de *gest social*. Prin teama pe

care o inspiră, el exprimă excentricitățile, ține permanent în stare de veghe și în contact reciproc anumite activități de ordin secundar care ar risca să se izoleze și să adoarmă și, nu în cele din urmă, activează tot ceea ce poate rămâne rigid și mecanic la suprafața corpului social. Prin urmare, râsul nu relevă vreo estetică pură, întrucât urmărește (în mod inconștient și chiar imoral în multe cazuri particulare) un scop util, acela al perfecționării generale. Există totuși și ceva estetic, din moment ce comicul se naște exact în momentul în care societatea și persoana, eliberate de grija propriei conservări, încep să se autotrateze ca niște opere de artă. Într-un cuvânt, dacă am trasa un cerc în jurul acțiunilor și dispozițiilor care compromit viața individuală sau socială și care se corijează ele însele prin consecințele lor naturale, atunci în afara acestui domeniu al emoției și al luptei, într-o zonă neutră unde omul se dă pur și simplu în spectacol în fața omului, rămâne o anumită rigiditate a corpului, a spiritului și a caracterului, pe care societatea ar vrea de asemenea să o elimine, pentru a obține de la membrii săi cea mai mare elasticitate și cea mai înaltă sociabilitate cu putință. Această rigiditate este comicul, iar râsul îi este corecția.

Să ne ferim, însă, de a-i cere acestei formule simple o explicație imediată pentru toate efectele comice. Ea se potrivește, fără îndoială, unor cazuri elementare, teoretice, perfecte, în care comicul este purificat de orice amestec. Însă dorim să facem din ea *leitmotivul* care va însoți toate explicațiile pe care le vom oferi. Trebuie să o avem mereu în vedere, însă fără a o îngreuna prea mult, la fel cum spadasinul talentat trebuie să se gândească la mișcările discontinue ale lecției în timp ce corpul i se abandonează continuității asaltului. În acest moment vom încerca să restabilim tocmai această continuitate a formelor comice, reintrând în posesia firului care merge de la giumbușlucurile clovnului până la cele mai rafinate jocuri ale comediei, urmărind acest fir în ocolișuri adeseori imprevizibile, oprindu-ne din loc în loc pentru a privi în jurul nostru, apoi reurcând, dacă este posibil, până în

punctul de care este agățat acest fir, unde ne va apărea probabil raportul general al artei cu viața, din moment ce comicul oscilează între viață și artă.

III

Să începem cu ceva mai simplu. Ce este o fizionomie comică? De unde provine o anumită expresie ridicolă a chipului? Și ce distinge în astfel de cazuri comicul de urât? Astfel pusă, problema nu mai poate fi rezolvată decât arbitrar. Chiar dacă ne pare simplă, ea este deja mult prea subtilă pentru a se lăsa abordată direct. Ar trebui să începem prin a defini urâtenia, apoi va trebui să căutăm ce anume îi adaugă comicul; or, urâtenia este la fel de dificil de analizat ca și frumusețea. Însă noi vom încerca să utilizăm un artificiu de care ne vom fi folosit adeseori. Vom alege să îngreunăm problema, ca să zicem așa, îngroșându-i efectul până când cauza îi va deveni vizibilă. Să intensificăm, așadar, urâtenia, să o împingem până la diformitate și să vedem cum vom trece de la diform la ridicol.

Este incontestabil că anumite diformități au asupra altora privilegiul trist de a putea, în anumite cazuri, să provoace râsul. Este inutil să mai intrăm în detalii. Îi cerem cititorului numai să treacă în revistă diverse diformități, apoi să le împartă în două mari grupe: de o parte, pe acelea pe care natura le orientează înspre ridicol, de cealaltă parte, pe acelea care se îndepărtează la modul absolut de acesta. Cred că o astfel de abordare va duce la următoarea lege: *Poate deveni comică orice diformitate pe care o poate imita orice persoană care nu are nicio diformitate.*

Oare nu din acest motiv cocoșatul ne lasă impresia unui om care nu se simte prea bine? Este ca și cum spatele lui a căpătat o contorsiune răutăcioasă. Printr-o încăpățănare materială, prin rigiditate, acesta va persista în deprinderea dobândită. Încercați să vedeți numai cu ochii. Nu vă gândiți la nimic și, mai ales, nu reflectați la nimic. Ștergeți din memorie ceea ce ați dobândit; mergeți în căutarea impresiei fruste, nemediate, genuine. Ei bine,

tocmai o viziune de acest gen este ceea ce veți sesiza. Veți avea înaintea ochilor un om care a dorit să se înțepenească într-o anumită atitudine și, dacă putem spune așa, să-și silească trupul să producă o grimasă.

Să revenim acum la chestiunea pe care dorim să o limpezim. Atenuând diformitatea rizibilă, ar trebui să obținem urâtenia comică. Așadar, o expresie rizibilă a chipului va fi aceea care ne va determina să gândim la ceva care ține de rigiditate, de încremenire, ca să zicem așa, în mobilitatea obișnuită a fizionomiei. Un tic consolidat, o grimasă fixată, iată ceea ce vom vedea. Vom spune oare că orice expresie obișnuită a feței, fie ea grațioasă ori frumoasă, ne va da chiar această impresie de contorsiune contractată pentru totdeauna? Aici trebuie operată o distincție importantă. Atunci când vorbim despre o frumusețe și chiar despre o urâtenie expresive, atunci când spunem că un chip este expresiv este vorba despre o expresie poate stabilă, dar pe care noi o estimăm ca fiind mobilă. Ea conservă, în fixitatea sa, o indecizie în care se conturează confuz toate nuanțele posibile ale stării sufletești pe care o exprimă; de exemplu, promisiunile calde ale zilei sunt respirabile în anumite dimineți vapoase de primăvară. Însă o expresie comică a feței nu promite nimic în afară de ceea ce oferă deja. Este o grimasă unică și definitivă. Am putea spune că întreaga viață morală a persoanei s-a cristalizat în acest sistem. Și, din acest motiv, fața este cu atât mai comică cu cât ne sugerează mai bine ideea de acțiune simplă, mecanică, în care personalitatea este absorbită pentru totdeauna. Există chipuri care par a plânge tot timpul, altele care par să râdă ori să fluiera nepăsătoare, iar altele care par a sufla mereu într-o trompetă imaginară. Acestea sunt cele mai comice dintre chipuri. Și în acest caz se verifică legea conform căreia efectul este cu atât mai comic cu cât ne explicăm mai natural cauza. Automatismul, rigiditatea, strâmbătura contractată și păstrată: iată prin ce ne face o fizionomie să râdem. Însă acest efect câștigă în intensitate când putem adăuga acestor caracteristici o cauză

profundă, un anumit *mod fundamental de a fi distrat* al persoanei, ca și cum sufletul s-ar lăsa fascinat, hipnotizat de materialitatea unei acțiuni simple.

Așa putem înțelege comicul caricaturii. Indiferent cât de regulată ar fi o fizionomie, cât de armonioase am presupune că îi sunt trăsăturile, oricât de simple mișcările, nicideată echilibrul nu va fi absolut perfect. Vom discerne întotdeauna indiciul unei contorsiuni care stă să survină, schița unei posibile grimase, o deformare preferată în care i se conturează adevărata natură. Arta caricaturistului constă în sesizarea acestui moment, uneori imperceptibil, și în a-l face vizibil tuturor într-o manieră exagerată. Caricaturistul își face modelele să se strâmbe așa cum ele însele s-ar strâmba dacă și-ar duce până la capăt grimasa abia schițată. El ghicește, pe sub armoniile superficiale ale formei, revolte profunde ale materiei. El sesizează disproporții și deformări care trebuie să fi existat în natură într-o stare incipientă și care nu ar fi putut ajunge la suprafață, fiind refulate de o forță mai puternică. Arta caricaturistului, care are ceva demonic în ea, îl scoate la iveală pe demonul care îi pune piedică îngerului. Fără îndoială, este o artă care exagerează; și totuși, o definim cu totul nepotrivit atunci când îi atribuim drept scop o exagerare, întrucât există și caricaturi care aduc mai mult a portrete, în care exagerarea este abia sesizabilă, și, invers, se poate exagera cu excesul fără a se obține un autentic efect caricatural. Pentru ca o exagerare să fie comică nu trebuie ca ea să apară ca scop, ci ca un simplu mijloc de care se servește desenatorul pentru a ne aduce în fața ochilor contorsiunea pe care o vede că stă să apară în natură. Această contorsiune este importantă, ea ne interesează de fapt. Și iată de ce o vom căuta până și în acele elemente ale fizionomiei care sunt incapabile de mișcare, în curbura unui nas și chiar în forma unei urechi. Forma este aceea care reprezintă pentru noi desenul unei mișcări. Caricaturistul care va exagera dimensiunile unui nas, dar îi va respecta forma; alungindu-l, de pildă, în același sens în care l-a alungit și natura, face într-adevăr

ca nasul să producă o grimasă. Ca urmare, ni se va părea că și originalul însuși ar fi vrut să se alungească și să execute grimasa. În acest sens, am putea spune că natura obține adeseori ea însăși succesul caricaturistului. În mișcarea prin care a strâmbat cutare buză, prin care a îngustat cutare bărbie, prin care a gonflat cutare obraz pare că a reușit să ducă până la capăt o grimasă, înșelând supravegherea moderatoare a unei forțe rezonabile. Râdem, în acest caz, de un chip care este, ca să zicem așa, propria-i caricatură.

Prin urmare, indiferent care ar fi doctrina la care aderăm, imaginația noastră își are propria filosofie bine temperată; în orice formă umană ea percepe efortul unui suflet care modelează materia, un suflet infinit de suplu, etern mobil, sustras gravitației, pentru că nu pământul este acela care îl atrage. Sufletul îi comunică trupului câte ceva din această lejeritate înaripată a sa, însuflețindu-l. Imaterialitatea care trece astfel în materie este ceea ce numim „grație”. Însă materia rezistă și se încăpățânează. Ea trage totul către ea, vrea să-și impună propria inerție și să degenereze în automatism toate activitățile, mereu în gardă față de acest principiu superior. Ea ar vrea să fixeze mișcările inteligent variate ale corpului în contorsiuni contractate în mod stupid, să solidifice în grimase durabile expresiile mișcătoare ale fizionomiei, în fine, să imprime tuturor persoanelor o atitudine care să pară imersată și absorbită în materialitatea unei ocupații mecanice, în loc să se înnoiască fără încetare la contactul cu un ideal viu. Acolo unde materia reușește, în acest mod, să îngreuneze în exterior viața sufletului, să-i încremenească mișcarea, să-i contrarieze grația, vom avea de-a face cu un trup care produce efecte comice. Prin urmare, dacă am dori să definim acum comicul prin a-l pune în relație cu opusul său, va trebui să-l opunem grației, într-o măsură chiar mai mare decât îl opunem frumuseții. El este mai degrabă rigiditate decât urâtenie.

IV

Să trecem de la comicul *formelor* la acela al

gesturilor și mișcărilor. Să începem prin a enunța direct legea care ni se pare că guvernează lucrurile care intră în această categorie. Ea poate fi dedusă fără dificultate din observațiile pe care tocmai le-am expus.

Atitudinile, gesturile și mișcările corpului uman sunt rizibile exact în măsura în care acest corp ne face să ne gândim la un simplu mecanism.

Nu vom cerceta această lege în detaliile aplicațiilor sale imediate. Acestea sunt nenumărate. Pentru a o verifica direct va fi suficient să studiem mai îndeaproape operele desenatorilor comici, lăsând deoparte caricatura, căreia i-am dat o explicație specială, și făcând abstracție, de asemenea, de acea parte a comicului care nu îi este inerentă desenului însuși. Căci nu trebuie să ne lăsăm înșelați: comicul desenului este adeseori un comic de împrumut, de care se servește în principal literatura. Vrem să spunem că desenatorul poate fi dublat de un autor satiric, chiar de un vodevilist, și că râdem, în aceste cazuri, mai puțin de desenul însuși decât de satira sau de scena de comedie pe care o reprezintă. Însă dacă ne ocupăm de desen cu voința fermă de a nu ne gândi decât la desen, atunci cred că vom descoperi că desenul este în general comic direct proporțional cu limpezimea, dar și cu discreția cu care ne face să-l vedem pe om ca pe o marionetă articulată. E necesar ca această sugestie să fie limpede și ca noi să o percepem cu claritate, ca printr-o suprafață transparentă, un mecanism demontabil în interiorul persoanei. Însă mai trebuie și ca sugestia să fie discretă și ca ansamblul persoanei – în care fiecare membru al corpului a fost fixat ca o piesă mecanică – să continue să ne dea impresia unei ființe care trăiește. Efectul comic este cu atât mai evident, arta desenatorului este cu atât mai desăvârșită cu cât aceste două imagini, a unei persoane și a unei mașinării, sunt inserate cu mai multă exactitate una în cealaltă. Iar originalitatea unui desenator comic se poate defini prin genul particular de viață pe care artistul îl comunică unei simple paiațe.

Dar să lăsăm deoparte aplicațiile imediate ale

principiului; nu vom insista în cele ce urmează decât asupra consecințelor mai îndepărtate. Viziunea unei mecanicități care funcționează în interiorul persoanei este un lucru care răzbate prin mulțimea de efecte amuzante; însă aceasta este cel mai adesea o viziune fugară, care se pierde imediat în râsul pe care îl provoacă. Este necesar un efort de analiză și de reflecție pentru a o fixa.

Iată, de pildă, la un orator, gestul care rivalizează cu cuvântul. Gelos pe cuvânt, gestul aleargă mereu pe urmele gândului și cere și el să servească drept interpret. Fie, însă el se înstrăinează apoi pentru a urma gândirea în detaliile tuturor evoluțiilor sale. Ideea este un lucru care crește, înmugurește, înflorește, moare, de la începutul și până la finalul discursului. Ea nu se oprește niciodată, nu se repetă nicicând. Ea trebuie să se schimbe în fiecare clipă, pentru că a înceta să se schimbe ar echivala cu a înceta să trăiască. Așadar, fie ca gestul să se anime, asemenea gândirii! Fie ca el să accepte legea fundamentală a vieții, care este aceea de a nu se repeta niciodată! Însă iată că o anumită mișcare a brațului sau a capului, întotdeauna aceeași, îmi pare că revine mereu. Dacă o remarc, ea este suficientă pentru a mă distra; dacă eu mă aștept ca ea să survină și dacă sosește când o aștept, atunci voi râde involuntar. De ce? Pentru că de data aceasta am în față un mecanism care funcționează automat. Nu mai este viață, ci automatism instalat în viață și imitând viața. Este comicul.

Iată, de asemenea, de ce gesturi de care nu ne-am gândit vreodată să râdem devin rizibile atunci când le imită o terță persoană. S-au căutat explicații cât se poate de complicate pentru acest fapt, atât de simplu. Chiar și dacă reflectăm numai puțin asupra lui, vom vedea că stările noastre sufletești se schimbă din clipă în clipă și că, dacă gesturile noastre ar urma cu fidelitate mișcările interioare, dacă ar trăi așa cum trăim noi, atunci nu s-ar repeta; în acest fel, ar sfida orice imitație. Așadar, noi nu începem să devenim imitabili decât atunci când încetăm să fim noi înșine. Vreau să spun că dintre gesturile noastre nu pot fi imitate decât acelea care țin de uniformitatea

mecanicității și, prin aceasta, se înstrăinează de viul personalității noastre. Ca urmare, se produce comicul, chiar prin definiție, așa că nu este de mirare că imitația ne face să râdem.

Însă, dacă imitația gesturilor este deja rizibilă prin ea însăși, ea va deveni și mai rizibilă atunci când le deviază pe acestea, fără a le deforma, în sensul unei operații mecanice anume, cum ar fi aceea de a tăia lemne sau de a lovi o nicovală ori de a trage neobosit de un cordon imaginar de sonerie. Nu vreau să spun că vulgaritatea ar fi esența comicului (deși face parte din acesta într-o oarecare măsură), ci că, mai degrabă, gestul sesizat pare mai evident ca fiind mașinal atunci când îl putem asocia unei operațiuni simple, ca și cum el ar fi mecanic prin însăși destinația sa. Sugerarea acestei interpretări mecanice este unul dintre procedeele favorite ale parodiei. Noi am reușit să o deducem *a priori*, însă bufonii au intuit-o, fără îndoială, cu mult mai devreme.

Astfel se rezolvă mica enigmă propusă de Pascal într-unul dintre pasajele din *Cugetări*: „Două chipuri asemănătoare, dintre care niciunul nu provoacă râsul în mod deosebit, stârnesc râsul împreună prin asemănarea lor.” Am mai putea spune: „Gesturile unui orator, care nu sunt rizibile ca atare, provoacă râsul prin repetarea lor.” Și aceasta pentru că viața cu adevărat vie nu ar trebui să se repete. Acolo unde există repetiție, similitudine completă, presupunem o mecanicitate care funcționează în spatele viului. Analizați-vă impresia pe care o aveți în fața a două chipuri care seamănă foarte mult; veți observa că vă gândiți la două exemplare obținute din aceeași matriță sau la două amprente ale aceleiași ștampile ori la două reproduceri ale aceluiași clișeu, în fine, la un procedeu de fabricare industrială. Această deviere a vieții în direcția mecanicii este, în acest caz, adevărata cauză a râsului.

Iar râsul va fi cu atât mai puternic cu cât ne vom imagina scena nu numai cu două personaje, ca în exemplul lui Pascal, ci cu mai multe, cu cel mai mare număr posibil, toate semănând între ele și ducându-se, venind, dansând,

agitându-se împreună, adoptând în același timp aceeași atitudine, gesticulând în același fel. De această dată ne gândim clar la marionete. Ni se pare că fire invizibile le leagă brațele de celelalte brațe, picioarele de toate celelalte picioare, fiecare mușchi al unui chip de mușchii analogi ai celorlalte figuri: inflexibilitatea corespondenței face ca moliciunea formelor să se solidifice ea însăși sub ochii noștri și ca totul să se rigidizeze în mecanicitate. Iată mecanismul acestui divertisment cam grosolan. Aceia care îl execută poate că nu l-au citit pe Pascal, dar nu fac, cu siguranță, decât să meargă până la ultimele consecințe ale unei idei pe care textul lui Pascal o sugerase deja. Iar dacă răsul este cauzat de viziunea unui efect mecanic în al doilea caz, atunci ea trebuie să fie deja cauza, însă mult mai subtil, și în primul caz.

Continuând pe această cale, vom percepe confuz consecințe din ce în ce mai îndepărtate, dar și din ce în ce mai importante, ale legii pe care am propus-o. Le impunem efecte mecanice nu doar gesturilor, ci și viziunilor încă și mai fugare, sugerate de acțiunile complexe ale oamenilor. Intuim că mecanisme uzuale ale comediei, repetarea periodică a unui cuvânt sau a unei scene, inversarea simetrică a rolurilor, dezvoltarea geometrică a quiproquourilor și multe alte jocuri asemănătoare își pot deriva forța comică din aceeași sursă, arta vodevilistului fiind probabil aceea de a ne prezenta o articulație vizibil mecanică a evenimentelor omenеști, conservându-le în același timp aspectul exterior al asemănării, adică suplețea aparentă a vieții. Dar să nu anticipăm rezultatele pe care continuarea acestei analize trebuie să le degaje metodic.

V

Înainte de a trece mai departe, să ne odihnim un pic și să aruncăm o privire în jurul nostru. Am mai spus-o și la începutul lucrării de față: ar fi absurd să încercăm să extragem toate efectele comice dintr-o singură formulă simplă. O astfel de formulă există, într-un anumit sens, însă ea nu se derulează regulat. Vrem să spunem că deducția ar trebui să se oprească din loc în loc la câteva

efecte dominante și că aceste efecte apar, fiecare în parte, ca modele în jurul cărora se dispun, circular, noi efecte care le seamănă. Acestea din urmă nu se deduc din formulă, ci sunt comice prin înrudirea cu acelea din care au fost deduse. Pentru a-l cita din nou pe Pascal, vom defini cu dragă inimă în acest moment traseul spiritului prin curba pe care acest geometru a studiat-o sub numele de *cicloidă*, linia care descrie un punct de pe circumferința unei roți atunci când vehiculul merge în linie dreaptă. Acest punct se rotește împreună cu roata, însă și avansează împreună cu vehiculul. Am putea mai bine să ne gândim la o alee mare dintr-un parc împădurit, cu *răscruci* sau intersecții care o întrerup din loc în loc. La fiecare intersecție ne vom răsuci în jurul crucii desenate de alei, vom începe să cercetăm fiecare dintre căile care se deschid, apoi vom reveni la primul traseu. Ne aflăm și noi, acum, la o astfel de intersecție. *Mecanicitate aplicată viului*, iată o răscruce în care trebuie să ne oprim, imaginea centrală din care imaginația radiază în direcții divergente. Care sunt aceste direcții? Percepem trei astfel de direcții principale. Le vom urmări una după alta, apoi ne vom relua drumul în linie dreaptă.

I. În primul rând, această viziune a mecanicității și a viului, inserate una în cealaltă, ne face să o cotim către imaginea mai vagă a unei rigidități *oarecare* aplicate asupra mobilității vieții, încercând cu stângăcie să îi urmeze liniile și să îi mimeze suplețea. Ca urmare, estimăm cât îi va fi de ușor unei haine să devină ridicolă. Am putea chiar să spunem că întreaga modă este rizibilă până la un punct. Numai că, mai ales când este vorba de moda actuală, ne-am obișnuit prea mult cu faptul că hainele ni se par a face corp comun cu acela care le poartă. Imaginația noastră nu le concepe separat. Nu ne mai vine ideea de a opune rigidității inerte a hainei suplețea vie a obiectului pe care îl îmbracă. Prin urmare, comicul se află aici în stare latentă. Însă el va reuși să iasă la lumină imediat ce incompatibilitatea naturală va fi atât de profundă între veșmânt și înveșmântat, încât nicio

apropiere, fie ea una seculară, nu va reuși să le consolideze în vreun fel uniunea; așa stau lucrurile în cazul jobenului, de exemplu. Însă imaginați-vă un excentric care s-ar îmbrăca în ziua de azi după moda de altădată; atenția ne va fi atrasă de costumația lui, pe care o vom distinge net de persoană. Am spune că persoana s-a *deghizat* (de parcă nu toate hainele ar deghiza), iar dimensiunea rizibilă a modei va ieși astfel la lumină.

Începem deja să întrevădem câteva dintre marile dificultăți de detaliu pe care le ridică problema comicului. Unul dintre motivele care au generat atât de multe teorii eronate sau incomplete despre râs este că multe lucruri sunt comice *de drept* fără a fi și *de fapt*, continuitatea întrebuintării lor atenuând în ele valența comică. Este necesară o dizolvare bruscă a continuității, o desprindere de modă pentru ca această valență să iasă la lumină. Vom crede, așadar, că dizolvarea continuității face să apară comicul, în timp ce, de fapt, ea se limitează numai la a ni-l face vizibil. Vom explica râsul prin surpriză, prin contrast etc., definiții care s-ar aplica la fel de bine unei multitudini de cazuri în care nu ne vine deloc să râdem. Adevărul nu este chiar atât de simplu.

Însă iată-ne ajunși la ideea deghizării. Ea deține, în mod constant, așa cum am arătat deja, puterea de a stârni râsul. Nu ar fi lipsit de utilitate să vedem cum se folosește ea de această putere.

De ce râdem de o frizură care a trecut de la brunet la blond? De unde provine comicul unui nas rubicond? Și de ce râdem de negri? Întrebare jenantă, se pare, din moment de psihologi de talia lui Hecker, Kraepelin și Lipps și-o pun rând pe rând și îi răspund în diverse feluri. Mă întreb dacă ea nu și-a primit deja un răspuns printr-o întâmplare trăită de mine într-o zi, pe stradă: un birjar oarecare își cataloga clientul negru așezat în trăsură ca fiind „nespălat”. Nespălat! Așadar, un chip negru va fi pentru imaginația noastră un chip mânjit cu cerneală sau cu funingine. Și, prin urmare, un nas roșu nu poate fi decât un nas peste care a trecut o pensulă înmuiată în roșu-aprins. Iată, deci,

că deghizarea a trecut ceva din valențele sale comice asupra unor cazuri în care nu există deloc vreo deghizare, dar în care am fi putut să ne deghizăm. Ceva mai devreme distingeam cu grijă hainele obișnuite de persoana care le poartă; ni se părea că ar face corp comun pentru că eram obișnuiți să le vedem împreună. Însă acum, colorația neagră sau roșie este inerentă pielii, dar o considerăm adăugată artificial pentru că ne surprinde.

Într-adevăr, de aici decurg o serie de dificultăți pentru teoria comicului. Un enunț de genul „Hainele mele obișnuite fac parte din corpul meu” este absurd pentru rațiune. Cu toate acestea, imaginația îl socotește adevărat. „Un nas roșu este un nas pictat”, „Un negru este un alb deghizat” – iată absurdități încă și mai mari pentru gândirea care raționează, însă adevăruri cât se poate de sigure pentru simpla imaginație. Există, așadar, o logică a imaginației care nu se identifică cu logica rațiunii, căreia chiar i se opune uneori și pe care filosofia trebuie totuși să o ia în seamă, nu doar pentru a studia comicul, ci și pentru alte cercetări de același ordin. Este ceva care se aseamănă cu logica visului, dar a unui vis care nu este abandonat capriciilor unei fantezii individuale, ci este visul unei întregi societăți. Pentru a-l reconstitui este necesar un efort cu totul special, prin care vom îndepărta crusta exterioară a prejudecăților bine sedimentate și a ideilor depuse solid, pentru a privi cum curge în profunzime, asemenea unui filon de apă subteran, o anumită continuitate fluidă a imaginilor care intră unele în celelalte. Această întrepătrundere a imaginilor nu se produce la întâmplare. Ea respectă legi sau, mai degrabă, obiceiuri, care sunt pentru imaginație ceea ce este logica pentru gândire.

Să urmărim, așadar, această logică a imaginației în cazul particular de care ne ocupăm. Un om care se deghizează este comic. Și omul despre care *credem* că s-a deghizat este comic. Prin extensie, orice deghizare devine comică, nu doar cea a oamenilor, ci și aceea a societății și chiar aceea a naturii.

Să începem cu natura. Râdem de un câine tuns doar pe jumătate, de un balcon cu flori artificiale, de o pădure ai cărei copaci sunt tapetați cu afișe electorale etc. Căutați motivul; veți descoperi că v-ați gândit la un carnaval. Însă comicul este, în acest caz, atenuat. El se află prea departe de sursă. Dorim cumva să-l întărim? Atunci va trebui să urcăm până la sursă, să raportăm imaginea derivată, aceea a unui carnaval, la imaginea primară, care era, după cum ne reamintim, aceea a unui trucaj mecanic al vieții. O natură trucaută mecanic – iată așadar un motiv cât se poate de comic, pe baza căruia fantezia poate realiza variațiuni cu certitudinea că va obține succesul unui râs în hohote. Ne aducem aminte de pasajul atât de amuzant din *Tartarin în Alpi* în care Bompard îl convinge pe Tartarin (și, indirect, oarecum și pe cititor) să accepte ideea unei Elveții mecanizate, asemenea subsolului unei clădiri a operei, exploatată de o companie care să îi întrețină cascadele, ghețarii și falsele crevase. Același motiv, însă transpus pe un cu totul alt ton, apare în cartea *Novel Notes*, a umoristului englez Jerome K. Jerome. O bătrână castelană care nu dorește ca faptele ei bune să-i cauzeze prea mare deranj, dă ordin să fie găzduiți în vecinătatea casei sale atei pe care să-i convertească și care sunt fabricați special pentru acest lucru, oameni de ispravă transformați în bețivi pentru ca ea să le învingă viciul etc. Există cuvinte comice în care acest motiv se regăsește într-o stare de rezonanță îndepărtată, amestecat cu o naivitate sinceră sau simulată, care îi servește drept companion. De pildă, vorbele unei doamne pe care astronomul Cassini o invitase să vadă o eclipsă de lună și care sosește cu întârziere: „Domnule de Cassini, binevoiți să o luați de la capăt pentru mine.” Sau această exclamație a unui personaj al lui Gondinet care, ajungând într-un oraș și auzind că există în împrejurimi un vulcan stins, a spus: „Ăștia au avut un vulcan și l-au lăsat să se stingă.”

Să trecem la societate. Trăind în ea, trăind prin ea, nu ne putem abține de la a o trata ca pe o ființă vie. Prin urmare, va fi rizibilă o imagine care ne va sugera ideea

unei societăți care se deghizează și, că să zicem așa, ideea unei mascarade sociale. Or, această idee se formează din momentul în care percepem inertul, elementele deja făcute și, în fine, confecționate, la suprafața societății vii. Avem de-a face din nou cu rigiditatea, una care nu se potrivește cu suplețea interioară a vieții. Dimensiunea ceremonială a vieții sociale trebuie, prin urmare, să conțină un comic latent, unul care nu așteaptă decât ocazia pentru a izbucni la suprafață. Am putea spune că ceremoniile sunt pentru corpul social ceea ce hainele erau pentru corpul individual: ele își datorează solemnitățile faptului că se identifică în ochii noștri cu obiectul serios de care sunt atașate prin folosință. Ele își pierd această gravitate din momentul în care imaginația noastră le separă. Așadar, pentru ca o ceremonie să devină comică este suficient ca atenția noastră să se concentreze asupra aspectelor sale care țin de ceremonialitate și ca noi să-i neglijăm materia, cum spun filosofi, pentru a nu ne mai gândi decât la forma sa. E inutil să mai zăbovim asupra acestui aspect. Fiecare dintre noi știe cu câtă facilități se exersează verva comică asupra actelor sociale cu forme osificate, începând cu simpla acordare a unei recompense și terminând cu ședințele de tribunal. Tot atâtea forme și formule, tot atâtea cadre deja formate în care să se insereze comicul.

Însă și de această dată vom accentua comicul prin asocierea lui cu sursa din care provine. De la ideea de travesti, care este derivată, trebuie să urcăm așadar până la ideea primară, aceea a unui mecanism suprapus vieții. Deja forma pompoasă a oricărui tip de ceremonial ne sugerează o imagine de acest gen. Imediat ce uităm scopul grav al unei solemnități sau al unei ceremonii, aceia care iau parte la ea ne dau impresia că acționează asemenea unor marionete. Mobilitatea lor se reglează după imobilitatea unei formule. Acesta este automatismul. Însă automatismul perfect ar fi, de pildă, acela al funcționarului, care acționează ca o simplă mașinărie, sau inconștiența unui regulament administrativ, care se aplică cu o fatalitate inexorabilă și se imaginează a fi o lege a

naturii. Au trecut deja mulți ani de când un pachebot a naufragiat în apropiere de Dieppe. Câțiva pasageri s-au salvat cu greu într-o ambarcațiune. Vameșii, care le-au ieșit curajoși în ajutor, au început prin a-i întreba „dacă au ceva de declarat“. Ceva analog se găsește - deși într-o formă mai subtilă - în vorbele unui deputat care l-a interpellat pe un ministru a doua zi după ce fusese comisă o crimă în tren: „Asasinul, după ce și-a ucis victima, a trebuit să coboare din tren pe partea interzisă, încălcând astfel regulamentele administrative.“

Un mecanism inserat în natură, o reglementare automatizată a societății, iată, pe scurt, cele două tipuri de efecte amuzante pe care am dorit să le analizăm. Pentru a concluziona, ne rămâne să le combinăm pe amândouă și să vedem ce efecte rezultă.

Rezultatul combinației va fi, evident, ideea unei reglementări umane substituindu-se înseși legilor naturii. Ne amintim de răspunsul lui Sganarelle către Géronte atunci când acesta îi atrage atenția că inima se află pe partea stângă, iar ficatul pe dreapta: „Da, poate că așa stăteau pe vremuri, însă noi am schimbat totul și acum practicăm medicina după o metodă cu totul nouă.“ Sau consultația oferită de cei doi medici domnului de Pourceaugnac: „Raționamentul pe care tocmai ni l-ați prezentat este atât de savant și de frumos încât este imposibil ca bolnavul să nu fie un ipohondru melancolic; iar dacă nu este așa, atunci ar trebui să devină un ipohondru de dragul frumuseții lucrurilor pe care le-ați spus și justeții raționamentului pe care l-ați construit.“ Am putea cita multe alte exemple; nu avem decât să-i facem să defileze prin fața noastră, unul după altul, pe toți medicii lui Molière. Indiferent cât de departe ni se pare că ar merge aici fantezia comică, realitatea reușește uneori să o depășească. Un filosof contemporan, argumentator neobosit, căruia i s-a demonstrat că raționamentele sale, deduse într-un mod ireproșabil, sunt infirmate de experiență, a pus capăt discuției prin aceste cuvinte simple: „Experiența se înșală.“ Aceasta pentru că ideea de

a reglementa administrativ viața este cu mult mai răspândită decât ne imaginăm; ea este naturală în felul său, deși noi o obținem printr-un procedeu de recompunere. Am putea spune că ea ne livrează însăși chintesența pedanteriei, care nu este nimic altceva decât arta care pretinde să ajungă la nivelul naturii.

Așadar, pentru a rezuma, voi spune că același efect se va rafina întotdeauna, conform ideii unei *mecanicizări* artificiale a corpului uman, dacă ne putem exprima așa, până când va ajunge să înlocuiască într-o anumită proporție naturalul cu artificialul. O logică din ce în ce mai riguroasă, care seamănă din ce în ce mai mult cu logica viselor, transferă aceeași relație în sfere din ce în ce mai înalte, între termeni din ce în ce mai imateriali, un regulament administrativ ajungând să fie o lege naturală sau morală, de exemplu, într-o relație ca aceea a hainei confecționate față cu corpul viu. Dintre cele trei direcții pe care ne-am angajat să le explorăm, am urmat-o acum pe prima, și anume până la capăt. Să trecem la a doua și să vedem unde ne va conduce aceasta.

II. Mecanicitatea imprimată viului, iată din nou punctul nostru de plecare. De unde provine comicul în acest caz? Din aceea că trupul viu se rigidizează în mașinărie. Corpul viu ne pare, așadar, ca fiind materializarea supleței absolute, activitatea mereu vigilentă a unui principiu aflat mereu la lucru. Însă această activitate aparține de fapt sufletului, mai degrabă decât trupului. Ea ar trebui să fie flacăra însăși a vieții, aprinsă în noi de un principiu superior și sesizată în interiorul trupului printr-un efect de transparență. Atunci când nu vedem în corpul viu decât grație și suplețe neglijăm ceea ce, în trup, ține de greutate, de rezistență și, nu în cele din urmă, de materialitate; facem abstracție de materialitatea sa pentru a nu ne gândi decât la vitalitatea lui, pe care imaginația o atribuie însuși principiului vieții intelectuale și morale. Dar să presupunem că ne îndreptăm atenția asupra acestei materialități a corpului. Să presupunem că în loc să participe la lejeritatea principiului care îl animă

corpul nu mai este sub privirile noastre decât un înveliș greoi și jenant, un balast inoportun care ține la pământ un suflet nerăbdător să părăsească solul. În acest caz corpul va deveni pentru suflet ceea ce veșmintele erau mai devreme pentru corpul însuși, și anume o materie inertă suprapusă peste o energie vie. Iar impresia de comic se va produce din momentul în care vom avea sentimentul net al acestei suprapunerii. Îl vom avea mai ales atunci când ni se va arăta sufletul *tachinat* de nevoile corpului: pe de o parte, personalitatea morală cu energia sa variată în mod inteligent, de cealaltă parte, corpul monoton într-un mod stupid, intervenind și întrerupând cu încăpățânarea sa de mașinărie. Cu cât aceste exigențe ale corpului sunt mai meschine și repetate mai uniform, cu atât efectul va fi mai evident. Însă aici nu avem de-a face decât cu o chestiune de grad, așa că legea generală a acestor fenomene ar putea fi formulată după cum urmează: *Este comic orice incident care ne atrage atenția asupra fizicului unei persoane în măsura în care este implicată moralitatea.*

De ce râdem de un orator care strănută în cel mai patetic moment al discursului său? De unde provine comicul acestui fragment dintr-un discurs funebru, citat de un filosof german, „A fost un om virtuos și cât se poate de gras”? Din faptul că atenția ne este atrasă brusc de la suflet asupra corpului. Exemplele abundă în viața de zi cu zi. Însă, dacă nu vrem să ne străduim prea mult în a le căuta, nu avem decât să deschidem la întâmplare un volum de Labiche. Vom descoperi frecvent diferite efecte care țin de acest gen. Aici găsim un orator căruia durerile cauzate de un dinte cariat îi retează cele mai frumoase figuri de stil, dincolo găsim un personaj care, de câte ori ia cuvântul, se plânge constant de pantalonii prea incomozi sau de centura prea strânsă etc. O persoană pe care corpul o jenează, iată imaginea pe care ne-o sugerează toate aceste exemple. Dacă un pântec enorm este rizibil, acest lucru se datorează, fără îndoială, faptului că evocă o imagine de același gen. Și în acest caz, repetăm, timiditatea poate fi uneori un pic ridicolă. Timiditatea

poate da impresia unei persoane pe care corpul o jenează și care caută în jur un loc în care să-l depună.

Iată de ce poetul tragic are grijă să evite tot ceea ce ne-ar putea atrage atenția asupra materialității eroilor săi. Imediat ce intervin grijile corpului apare și riscul unei infiltrații comice. Iată de ce eroii tragediei nu beau, nu mănâncă, nu au nevoie să se încălzească. Dacă este posibil, nici măcar nu se așază. A se așeza pe scaun în mijlocul unei tirade ar echivala cu a-și aminti că are un corp. Napoleon, care avea și fler de psiholog, a remarcat că se poate trece de la tragedie la comedie prin simplul fapt de a se așeza pe scaun. Iată cum a reacționat el într-un astfel de episod, după cum citim în jurnalul inedit al baronului Gourgaud (este vorba despre o întrevvedere cu regina Prusiei după Jena): „M-a primit cu o mină tragică, asemenea Chimenei: «Sire, dreptate! Dreptate! Magdeburg!» A continuat pe acest ton care mă stânjenea enorm. În fine, pentru a o opri am rugat-o să se așeze. Nimic nu întrerupe mai bine o scenă tragică; din clipa în care te așezi, aceasta devine comedie.”

Să extindem acum această imagine: *corpul o ia înaintea sufletului*. Vom obține ceva cu caracter și mai general: *forma vrea să primeze asupra fondului, litera își bate joc de spiritul textului*. Oare nu aceasta este ideea pe care comedia încearcă să ne-o sugereze atunci când ridiculizează o profesie? Ea îi face să vorbească pe avocat, pe judecător, pe medic ca și cum sănătatea ori justiția nu ar fi mare lucru, esențialul fiind că există medici, avocați, judecători și că formele exterioare ale profesiei sunt respectate cu scrupulozitate. În acest fel, mijlocul se substituie scopului, forma fondului, iar publicul există pentru profesie, nu profesia pentru public. Grija constantă pentru formă, aplicarea mașinală a regulilor creează un fel de automatism profesional care este comparabil cu acela pe care obișnuințele corpului îl impun sufletului și care este rizibil ca și acesta. Exemplele abundă în teatru. Fără a intra în detaliile variațiunilor realizate pe această temă, să cităm două sau trei texte în care tema însăși este definită

în toată simplitatea ei. „Nu trebuie decât să-i tratăm pe oameni în conformitate cu formalitățile”, spune Diaforius în *Bolnavul închipuit*. Iar Bahis declară, în *Amorul medic*: „Mai bine murim după reguli decât să scăpăm împotriva regulilor.” „Trebuie să respectăm întotdeauna formalitățile, indiferent ce s-ar întâmpla”, spunea deja Desfonandrès în aceeași comedie. Iar confratele lui Tomès îi dădea dreptate: „Un om mort nu este decât un om mort, însă o formalitate neglijată aduce un prejudiciu serios întregului corp al medicilor.” Vorbele lui Brid'oison, care cuprind o idee ușor diferită, sunt la fel de semnificative: „Fo-orma, vedeți dumneavoastră, fo-orma. Cutare râde de un judecător în haină scurtă, care tremură la simpla vedere a unui procuror în robă. Fo-orma, fo-orma.”

Însă aici se manifestă prima aplicație a unei legi care se va vădi din ce în ce mai clar pe măsură ce vom avansa în cercetarea noastră. Atunci când muzicianul execută o notă pe un instrument, alte note curg de la sine, mai puțin sonore decât prima, legate între ele prin anumite relații definite și care îi imprimă acesteia timbrul tocmai prin aceea că i se adaugă; acestea sunt, așa cum s-ar spune în fizică, armonicile sunetului fundamental. Nu s-ar putea oare ca fantezia comică, chiar și în cele mai extravagante invenții ale sale, să se supună unei legi de același gen? Cercetați, de exemplu, această notă comică: forma vrea să primeze asupra fondului. Dacă analizele noastre sunt exacte, ea ar trebui să aibă drept armonică următoarele: corpul tachineând spiritul, corpul luând-o înaintea spiritului. Așadar, din momentul în care poetul comic va emite prima notă, o a doua îi va urma instinctiv și involuntar. Cu alte cuvinte, *va dubla cu un ridicol fizic ridicolul profesional*.

Atunci când judecătorul Brid'oison intră pe scenă bâlbâindu-se, oare nu este adevărat că ne pregătește, prin însăși bâlbâiala sa, pentru a înțelege fenomenul cristalizării intelectuale al cărui spectacol urmează să ni-l ofere? Ce înrulare secretă poate lega această deficiență fizică de această îngustime morală? Poate că ar trebui ca această mașină de judecat să ne apară în același timp ca

mașină de vorbit. În orice caz, nicio altă armonică nu poate completa mai bine sunetul fundamental.

Atunci când Molière ni-i prezintă pe cei doi medici ridicoli din *Amorul medic*, Bahis și Macroton, îl face pe unul dintre aceștia să vorbească foarte lent, scandându-și discursul silabă cu silabă, în timp ce celălalt bolborosește. Același contrast apare în cazul celor doi avocați ai domnului de Pourceaugnac. De obicei, singularitatea fizică destinată să completeze ridicolul profesional rezidă în ritmicitatea vorbirii. Iar acolo unde autorul nu dă indicații despre un defect de acest gen, adeseori actorul însuși caută instinctiv să compună o astfel de deficiență.

Există, așadar, o înrudire naturală - și natural recunoscută - între aceste două imagini pe care le-am apropiat una de cealaltă: spiritul blocându-se în anumite forme, corpul rigidizându-se conform anumitor defecte. Indiferent dacă atenția ne este deturnată dinspre fond înspre formă sau dinspre moral spre fizic, ne este transmisă aceeași impresie în ambele cazuri, avem de-a face cu același gen de comic. Și în acest caz am dorit să urmărim cu fidelitate o direcție naturală a mișcării imaginației. Această direcție, dacă ne amintim bine, era a doua dintre cele trei care ni se arătau în cale plecând de la o imagine centrală. Ne rămâne deschisă o a treia și ultima cale. Pe aceasta ne vom angaja în cele ce urmează.

III. Să revenim, așadar, pentru ultima oară, la imaginea noastră centrală: aceea a mecanicității suprapuse viului. Ființa vie despre care este vorba aici este o ființă umană, o persoană. Dispozitivul mecanic este, dimpotrivă, un obiect. Prin urmare, ceea ce provoacă râsul este transfigurarea momentană a unei persoane într-un obiect, dacă admitem să vedem lucrurile din această perspectivă. Să trecem, așadar, de la ideea precisă a unei mecanici la ideea mai vagă a obiectului în general. Vom avea o nouă serie de imagini rizibile, care se vor obține, ca să zicem așa, prin estomparea contururilor primelor și care conduc la această nouă lege: *Râdem de fiecare dată de persoana care ne dă impresia de obiect.*

Râdem de Sancho Panza răsturnat pe o pătură și aruncat în aer ca o minge oarecare. Râdem de Baronul de Münchhausen devenit ghiulea de tun și călătorind prin aer. Însă poate că anumite exerciții ale clovnilor de la circ ne pot furniza o verificare mai precisă a acestei legi. Desigur, ar trebui să facem abstracție de năzbâtiile pe care clovnul le brodează pe tema lui principală și să nu reținem decât această temă însăși, adică atitudinile, ținuturile și mișcările care constituie ceea ce este propriu-zis „clovnesc” în arta clovnului. În numai două ocazii am putut remarca acest gen de comic în stare pură și în ambele cazuri am avut aceeași impresie. Prima dată, clovnii plecau, veneau, se ciocneau, cădeau și săreau după un ritm accelerat în mod uniform, cu o vizibilă preocupare pentru a construi un *crescendo*. Iar atenția publicului era atrasă din ce în ce mai mult asupra *săriturii*. Puțin câte puțin, se pierdea din vedere că aveam de-a face cu oameni în carne și oase. Păreau a fi niște pachete oarecare, lăsate să cadă și să se ciocnească. Apoi, viziunea începea să se precizeze. Formele păreau să se rotunjească, corpurile se rula și parcă se concentrau în sfere. În cele din urmă a apărut imaginea către care evoluaseră toate aceste scene, fără îndoială inconștient: bile de cauciuc, lansate în toate direcțiile unele împotriva altora.

A doua scenă, încă și mai grosolană, a fost la fel de instructivă. Au apărut două personaje cu capete enorme, cu craniile complet rase. Erau înarmate cu bastoane imense. Și, pe măsură ce le venea rândul, fiecare își lăsa bastonul să cadă asupra capului celuilalt. Și în acest caz se putea remarca o gradare. După fiecare lovitură primită, corpurile păreau să se îngreuneze, să întepenească, cuprinse de o rigiditate în creștere. Venea apoi riposta, din ce în ce mai întârziată, însă din ce în ce mai dură și mai răsunătoare. Bastoanele răsunau formidabil în sala încremenită în tăcere. În cele din urmă, anchilozate și lente, țepene ca litera I, cele două corpuri s-au înclinat unul către celălalt, bastoanele s-au abătut pentru o ultimă dată asupra capetelor cu un zgomot de ciocane enorme

căzând pe o grindă de stejar și totul s-a prăbușit la pământ. În acest moment a apărut, în toată limezimea sa, sugestia pe care cei doi artiști au introdus-o treptat în imaginația spectatorilor: „Suntem pe cale să devenim, am devenit deja manechine din lemn masiv.”

Un instinct obscur le poate prezenta spiritelor inculte câteva dintre cele mai subtile rezultate ale științei psihologice. Se știe că este posibil să-i evocăm unui om hipnotizat viziuni halucinante prin simpla sugestie. Îi putem spune că pe mâna lui s-a așezat o pasăre, iar el va percepe pasărea și o va vedea luându-și zborul. Însă trebuie ca sugestia să fie întotdeauna acceptată cu o docilitate pe măsură. Adeseori, hipnotizatorul nu reușește să o facă să pătrundă decât puțin câte puțin, prin insinuare graduală. Va pleca, în acest scop, de la obiecte percepute în mod real de către subiect și își va propune să facă în așa fel încât percepția să devină din ce în ce mai confuză; apoi, pas cu pas, va face să iasă din această confuzie forma precisă a obiectului în jurul căruia dorește să creeze halucinația. Exact același lucru li se întâmplă multor persoane atunci când adorm, și anume văd cum astfel de mase colorate, fluide și informe care ocupă câmpul vizual se consolidează pe nesimțite în obiecte distincte. Trecerea graduală de la confuz la distinct este, așadar, procedeul de sugestie prin excelență. Cred că îl regăsim la baza multor sugestii comice, mai ales în comicul grosolan, acolo unde pare a se realiza sub ochii noștri transformarea unei persoane într-un obiect. Însă mai există și alte procedee, mai discrete, de care se folosesc poeții, de pildă, care au tendința de a ajunge poate la același scop. Putem, prin anumite tehnici de construire a ritmului, rimelor și asonanței, să ne amăgim imaginația, să o aducem din aproape în aproape până la un balans regulat și să o pregătim astfel pentru a primi cu docilitate viziunea sugerată. Ascultați aceste versuri de Régnaud și vedeți dacă nu cumva câmpul imaginației dumneavoastră este traversat de imaginea fugară a unei *păpuși*:

...În plus, le datorează multor particulari

*Suma de zece mii, o livră și-un obol
Pentru că un an întreg, pe cuvântul lui, fără încetare
L-au îmbrăcat, plimbat, încălzit, încălțat, înmănușat,
Alimentat, bărbierit, i-au potolit setea, l-au purtat de
colo colo.*

Oare nu găsiți ceva similar în acest cuplet al lui Figaro (deși în acest caz se sugerează mai degrabă imaginea unui animal decât a unui lucru): „Ce fel de om este acesta? Este unul frumos, gras, scund, tânăr bătrân, pomădat, viclean, bărbierit, blazat, care pândește și spionează, mormăie și se văicărește în același timp.”

Între aceste scene grosolane și sugestii cât se poate de subtile rămâne loc pentru nenumărate efecte amuzante, toate acelea pe care le obținem exprimându-ne cu privire la o persoană așa cum am face-o cu privire la lucruri oarecare. Să culegem unul sau două exemple din teatrul lui Labiche, unde se găsesc din abundență. Domnul Perrichon, în momentul în care se urcă în tren, se asigură că nu și-a uitat niciunul dintre bagaje. „Patru, cinci, șase, nevastă-mea șapte, fică-mea opt și cu mine nouă.” Mai există o piesă în care un tată se fălește cu deșteptăciunea fiicei sale în următorii termeni: „Vă va spune fără s-o dea în bară toți regii Franței care au avut loc.” *Ceea ce e avut loc*, fără a-i converti în mod direct pe regi în obiecte, îi asimilează pe aceștia unor evenimente impersonale.

Să mai spunem în legătură cu acest ultim exemplu că nu este necesar să mergem până la capătul identificării între persoană și lucru pentru ca efectul comic să se producă. Este suficient să intrăm doar pe această cale, simulând, de pildă, că am face confuzie între persoană și funcția pe care o exercită. Nu voi cita decât această replică a unui primar de comună dintr-un roman de About: „Domnul Prefect, care ne-a arătat întotdeauna aceeași bunăvoință, deși l-am schimbat de mai multe ori începând cu...”

Toate aceste replici sunt construite după același model. Am putea compune infinit mai multe, acum când avem formula. Însă arta povestitorului și a vodevilistului

nu constă doar în a compune replici. Cel mai dificil este să conferi replicii forța de sugestie, adică să o faci acceptabilă. Iar noi o vom accepta pentru că ni se va părea că se naște dintr-o stare sufletească sau pentru că se potrivește cu circumstanțele. Ca urmare, știm că domnul Perrichon este foarte emoționat în momentul în care își începe prima sa călătorie. Expresia „a avea loc” face parte din categoria clișeele care au apărut cu siguranță de nenumărate ori în lecțiile recitate de fică în fața tatălui ei; această expresie ne face să ne gândim la o recitare automată. Și, în fine, admirația pentru mecanismele administrative poate, la rigoare, să meargă până la a ne face să credem că nimic nu s-a schimbat la un prefect atunci când i s-a schimbat numele și că funcția se exercită independent de funcționar.

Iată-ne, așadar, destul de departe de cauza originală a râsului. Cutare formă comică, inexplicabilă prin ea însăși, nu poate fi înțeleasă decât prin asemănarea sa cu o alta, care ne face să râdem prin înrudirea sa cu o a treia și tot așa la infinit, astfel încât analiza psihologică, limpede și penetrantă cum o presupunem a fi, se va îndepărta în mod sigur dacă nu se ține de firul lung pe care impresia comică a călătorit de la un capăt al seriei la celălalt. De unde vine această continuitate a progresiei? Care este, așadar, presiunea, care este imboldul straniu care face comicul imaginii să gliseze în acest fel în imagine, din ce în ce mai departe de punctul de origine, până în momentul în care se fragmentează și se pierde în analogii infinit de îndepărtate? Însă care este forța care împarte și subîmparte ramurile acestui arbore în rămurile, rădăcina în fire? O lege ineluctabilă condamnă astfel întreaga energie vie, atât cât îi permite timpul, să acopere atât de mult spațiu cât îi stă în putință. Or, fantezia comică ține tocmai de această energie vie, plantă singulară care s-a împlântat cu vigoare în zonele stâncoase ale solului social, așteptând de la cultură să-i permită să rivalizeze cu cele mai rafinate producții ale artei. Ne aflăm departe de marea artă, este adevărat, cu exemplele de comic care ne trec

prin fața ochilor. Însă ne vom apropia din ce în ce mai mult, fără a ne aștepta să atingem încă domeniul artei, în capitolul care urmează. La baza artei se află artificii. Tocmai în această zonă a artificiei, intermediară între natură și artă, vom pătrunde în cele ce urmează. Ne vom ocupa de vodevilist și de omul de spirit.

CAPITOLUL 2

Comicul de situație și comicul de limbaj

Am studiat până acum comicul în forme, în atitudini, în mișcări în general. Trebuie acum să îl căutăm în acțiuni și în situații. Desigur, acest gen de comic este întâlnit cel mai ușor în viața de zi cu zi. Însă poate că nu în viața cotidiană se pretează el unei analize mai adecvate. Dacă este adevărat că teatrul reprezintă exagerare și simplificare a vieții, atunci comedia ne poate furniza în această privință mai multe informații decât ar putea-o face viața reală. Poate că ar trebui să împingem simplificarea chiar mai departe, să ajungem până la amintirile noastre cele mai îndepărtate, să căutăm în jocurile care îl amuză pe copil prima schiță a combinațiilor care îl fac pe om să râdă. Adeseori vorbim despre sentimentele noastre de plăcere și de durere ca și cum acestea s-ar fi născut bătrâne, ca și cum niciunul dintre ele nu și-ar avea propria istorie. Mai ales, adeseori nu ne dăm seama de ceea ce este prea infantil, ca să zicem așa, în cele mai multe dintre emoțiile noastre legate de bucurie. Câte plăceri prezente s-ar reduce, totuși, dacă le-am examina mai îndeaproape, la nimic altceva decât amintiri ale unor plăceri trecute! Ce ar rămâne din multe dintre emoțiile noastre dacă le-am reduce la ceea ce ține strict de simțire, dacă le-am separa de tot ceea ce este doar o simplă rememorare? Și cine știe oare dacă nu cumva devenim, de la o anumită vârstă, impermeabili la bucuria proaspătă și nouă și dacă nu cumva cele mai dulci dintre satisfacțiile omului matur nu sunt altceva decât sentimente din copilărie revitalizate, o briză parfumată care ne trimite prin sufluri din ce în ce mai rare un trecut din ce în ce mai îndepărtat? Indiferent

ce răspuns am da la această întrebare extrem de generală, un lucru rămâne în afara oricărei îndoieli, și anume că nu poate exista o soluție de continuitate între plăcerea jocului la copil și aceeași plăcere la adult. Însă comedia este un astfel de joc, unul care imită viața. Și dacă în jocurile de copil în care acesta manevrează păpuși și marionete totul se petrece prin intermediul sforilor, oare nu aceleași sfori ar trebui să le găsim, diminuate din cauza uzurii, în firele care leagă situațiile din comedie? Să pornim, așadar, de la jocurile copiilor. Să urmărim progresul insesizabil prin care copilul își face marionetele să crească, le animează și le aduce la acea stare de indecizie finală în care, fără a înceta să mai fie marionete, acestea devin totuși oameni. Așa ajungem să avem personajele de comedie. Și vom putea verifica pe seama lor legea pe care analizele noastre anterioare au lăsat-o să se întrevadă și prin care vom defini situațiile de vodevil în general: *Este comic orice aranjament de acte și evenimente care, inserate unele în celelalte, ne dau iluzia vieții și senzația certă a unui aranjament mecanic.*

I. *Diavolul cu arc.* Cu toții ne-am jucat în copilărie cu diavolul care sare din cutia sa. Îl împingem înapoi, iar el țâșnește din nou. Îl apăsăm și mai bine, iar el sare și mai sus. Îl înghesuim sub capacul său și, deodată, el face totul să sară în aer. Nu știu cât de veche este această jucărie, însă genul de amuzament pe care îl reprezintă este, cu siguranță, vechi de când lumea. Este vorba despre conflictul dintre două încăpățânări, dintre care una, pur mecanică, sfârșește de obicei prin a i se supune celeilalte, care se amuză. Pisica jucându-se cu șoarecele, lăsându-l fiecare dată să scape ca dintr-un arc pentru a-l opri brusc cu cealaltă labă, își oferă un amuzament de același gen.

Să trecem acum la teatru. Ar trebui să începem cu acela de tip Guignol. Atunci când comisarul se aventurează pe scenă, primește imediat, așa cum și trebuie, o lovitură de baston care îl doboară. Se ridică, dar o a doua lovitură îl culcă la pământ. O nouă recidivă, deci și o nouă pedeapsă. În ritmul uniform al arcului care se întinde și se

destinde, comisarul cade și se ridică, în timp ce hohotele de râs ale publicului cresc în intensitate.

Să ne imaginăm acum un arc mai degrabă moral, o idee care se exprimă, pe care o reprimăm și care se exprimă din nou, un șuvoi de cuvinte care își iau avânt, pe care le stăvilim și care o iau de la capăt. Ne vom afla din nou în fața imaginii unei forțe îndărătnice și, de cealaltă parte, o alta, la fel de încăpățânată, care o combate. Însă această imagine își va fi pierdut din materialitate. Nu ne mai aflăm alături de Guignol, ci asistăm la adevărata comedie.

Multe scene comice se reduc de fapt la acest tip simplu. Astfel, în scena din *Căsătorie cu de-a sila* dintre Sganarelle și Pancrace, întregul comic provine din conflictul dintre ideea lui Sganarelle, care vrea să îl forțeze pe filosof să îl asculte, și îndărătnicia filosofului, o veritabilă mașină de vorbit care funcționează automat. Pe măsură ce scena evoluează, imaginea diavolului cu arc se conturează din ce în ce mai bine, atât de bine încât la final personajele însele ajung să îi adopte mișcarea, Sganarelle împingându-l de fiecare dată pe Pancrace în culise, Pancrace revenind de fiecare dată pe scenă pentru a-și continua discursul. Iar atunci când Sganarelle reușește să-l determine pe Pancrace să intre în casă și îl încuie acolo (era cât pe ce să spun că îl încuie în interiorul cutiei), imediat capul lui Pancrace reapare la fereastra care se deschide, ca și cum ar fi forțat capacul să se deschidă.

Același joc de scenă apare și în *Bolnavul închipuit*. Medicul ofensat revarsă asupra lui Argan, prin gura domnului Purgon, amenințările tuturor bolilor. Și, de fiecare dată când Argan se ridică din fotoliul său ca și cum ar dori să-i închidă gura lui Purgon, îl vedem pe acesta din urmă dispărând o clipă, ca și cum l-ar fi absorbit culisele, apoi, ca împins de un resort, reapărând pe scenă cu un nou blestem. Se repetă fără oprire o aceeași exclamație, „domnule Purgon!”, care punctează momentele acestei comedioare.

Să ne apropiem încă și mai mult de imaginea arcului

care se întinde, se destinde, apoi se încordează iarăși. Să îi degajăm esențialul. Vom obține unul dintre cele mai uzuale procedee ale comediei clasice: *repetiția*.

De unde provine comicul repetării unui cuvânt în teatru? Am căuta degeaba o teorie a comicului care să răspundă într-o manieră satisfăcătoare la această întrebare foarte simplă. Iar întrebarea rămâne, de fapt, fără răspuns, cel puțin dacă dorim să găsim explicația unei trăsături atât de amuzante în însăși această trăsătură, separată de ceea ce ne sugerează ea. Niciunde nu se vedește mai bine insuficiența metodei pe care o întrebuițăm. Însă adevărul este că, dacă lăsăm deoparte câteva cazuri cât se poate de speciale, asupra cărora vom reveni mai târziu, repetiția unui cuvânt nu este rizibilă prin ea însăși. Ea nu ne face să râdem decât pentru că simbolizează un anumit joc al elementelor morale, el însuși simbol al unui joc cât se poate de material. Este jocul pisicii care se amuză pe seama șoarecelui, jocul copilului care tot împinge diavolul în interiorul cutiei sale, însă într-o variantă rafinată, spiritualizată, transpusă în sfera sentimentelor și a ideilor. Să enunțăm, așadar, legea care credem că definește principalele efecte comice ale repetiției cuvintelor în teatru: *Într-o repetare comică a cuvintelor există în general doi termeni, un sentiment comprimat care se destinde ca un arc și o idee care se amuză comprimând sentimentul în mod repetat.*

Atunci când Dorine îi povestește lui Orgon despre boala soției sale, în timp ce acesta îl tot întrerupe pentru a se interesa de sănătatea lui Tartuffe, întrebarea care revine mereu, „Și Tartuffe?“, ne dă senzația foarte clară a declanșării unui arc. Tocmai acest arc este acela pe care Dorine se amuză tot împingându-l prin aceea că reia mereu istoria bolii Elmirei. Iar atunci când Scapin vine să-l anunțe pe bătrânul Gêronte că fiul său a fost luat prizonier pe faimoasa galeră și că trebuie să-l răscumpere cât mai urgent, el se joacă cu avariția lui Gêronte tot așa cum Dorine se juca cu obsesia lui Orgon. Avariția, abia comprimată, se relansează automat, iar Molière

marchează acest automatism prin repetarea mașinală a unei expresii prin care se manifestă regretul după banii care vor trebui înstrăinați: „Ce naiba făcea pe galera aia?” Aceeași observație este valabilă și pentru scena în care Valère încearcă să-l convingă pe Harpagon că greșește vrând să-și mărite fiica cu un bărbat pe care aceasta nu-l iubește. „Fără dotă!” îl întrerupe de fiecare dată avariția lui Harpagon. Iar noi întrevădem, dincolo de acest cuvânt care revine automat, un mecanism cu repetitive, generat de o idee fixă.

Este adevărat că uneori acest mecanism nu este prea ușor de sesizat. În acest caz ajungem la o nouă dificultate a teoriei despre comic. Există situații în care întreaga miză a unei scene se află într-un singur personaj, care, însă, se dedublează, interlocutorul său jucând rolul unei simple prisme, ca să zicem așa, prin intermediul căreia se realizează dedublarea. Riscăm în astfel de cazuri să ajungem la concluzii greșite dacă vom căuta secretul efectului produs în ceea ce vedem și auzim, în scena exterioară care se joacă între personaje, și nu în comedia interioară pe care această scenă nu face decât să o refracteze. De exemplu, când Alceste îi răspunde cu obstinație, „Nu vreau să spun așa ceva!”, lui Oronte, care îl întreabă cum i se par versurile lui, repetiția este comică și totuși este limpede că Oronte nu se amuză de această dată cu Alceste în jocul pe care l-am descris mai devreme. Trebuie să fim atenți! Aici există de fapt doi oameni în Alceste: pe de o parte, „mizantropul” care s-a jurat să le spună oamenilor verde în față ce crede despre ei și, pe de altă parte, gentilomul care nu poate renunța dintr-odată la toate formulele de politețe sau poate pur și simplu omul amabil care reculează la momentul decisiv, atunci când trebuie să treacă de la teorie la fapte, să rănească amorul propriu al cuiva, să facă rău. Așadar, adevărata scenă nu este aceea care se joacă între Alceste și Oronte, ci aceea dintre Alceste și el însuși. Dintre acești doi Alceste, unul ar dori să izbucnească, iar celălalt îi închide gura în momentul în care este cât pe ce să spună totul. Fiecare

dintre acele afirmații „Nu vreau să spun așa ceva!” devine, așadar, din ce în ce mai violentă, Alceste enervându-se din ce în ce mai tare, nu din cauza lui Oronte, așa cum crede acesta, ci din cauza lui însuși. În acest fel se reînnoiește tensiunea arcului, din ce în ce mai puternic, până la izbucnirea finală. Așadar, și în acest caz mecanismul repetiției este același.

Faptul că un om se hotărăște să nu mai spună niciodată altceva decât ceea ce gândește, chiar dacă trebuie „să rupă toate legăturile cu întreaga specie umană”, nu este neapărat comic; ține de viață și de dorința de mai bine. Faptul că un alt om, grație blândeții caracterului sau din cauza egoismului ori a disprețului, preferă să le spună oamenilor doar ceea ce îi flatează ține, de asemenea, de viață; nu există nimic în toate acestea care să ne facă să râdem. Dacă am reuni aceste două tipuri de oameni într-unul singur, dacă am face ca personajul astfel obținut să ezite între o sinceritate care rănește și o politețe care înșală, nici această luptă dintre două sentimente opuse nu va fi comică, ci va părea serioasă dacă cele două sentimente ajung să se organizeze conform cu opoziția lor însăși, progresând împreună, creând o stare de spirit compozită, în fine, adoptând un *modus vivendi* care ne dă pur și simplu impresia complexă a vieții. Dar să presupunem acum că, într-o persoană la fel de vie, aceste două sentimente sunt ireductibile și *rigidizate*; faceți în așa fel încât omul să oscileze între cele două; mai ales, faceți ca această oscilație să devină pur mecanică, adoptând forma cunoscută a unui dispozitiv uzual, simplu, infantil. Vom obține imaginea pe care am găsit-o până acum de fiecare dată în obiectele rizibile: vom avea un *mecanism în interiorul viului*, vom avea de-a face cu comicul.

Am insistat atât de mult asupra acestei prime imagini, a diavolului cu arc, pentru a explica cum poate fantezia comică să convertească încetul cu încetul un mecanism material și un altul moral. Vom examina unul sau două alte jocuri, însă limitându-ne de această dată la câteva observații schematice.

II. Paița cu sfori. Sunt infinit de multe scenele de comedie în care un personaj își imaginează că vorbește și acționează liber, în care acest personaj conservă, în consecință, esențialul vieții, deși privit dintr-un alt punct de vedere el ne apare ca o jucărie aflată la îndemâna altuia, care se amuză pe seama lui. De la marioneta pe care copilul o manevrează cu ajutorul unei sfori până la Gêronte și Argante, manipulați de Scapin, distanța este ușor de parcurs. Mai bine să îl ascultăm pe Scapin însuși: „*Mașinăria* a fost găsită” sau „Cerul mi-i aduce în *năvod*” etc. Printr-un instinct natural și pentru că ne place mai mult – cel puțin în imaginație – să fim manipulatorul decât înșelatul, spectatorul se plasează de regulă de partea sireților. El li se aliază și, ca urmare, asemenea unui copil care a primit împrumut de la un prieten păpușa acestuia, face el însuși să intre în scenă fantoșa ale cărei sfori le are acum în mână. Totuși, această ultimă condiție nu este indispensabilă. Am putea la fel de bine să rămânem pe dinafara întâmplărilor, cu condiția să ne conservăm senzația cât se poate de limpede a unei acțiuni mecanice. Aceasta se întâmplă în cazul în care un astfel de personaj oscilează între două tabere opuse, fiecare dintre acestea două trăgând de el pe rând; astfel, Panurge îi întreabă pe Pierre și pe Paul dacă este bine să se căsătorească. Să remarcăm faptul că autorul comic are grijă în acest caz să *personifice* cele două părți opuse. În afară de spectator, mai este nevoie și de actori care să țină sforile.

Întreaga seriozitate a vieții provine din libertatea noastră. Sentimentele pe care le-am nutrit, pasiunile pe care le-am trăit, acțiunile asupra cărora am deliberat, pe care le-am ales și executat și, în fine, ceea ce provine de la noi și ne aparține, iată ceea ce dă vieții alura sa uneori dramatică și în general gravă. Ce este necesar pentru a transforma toate aceste lucruri în comedie? Trebuie să ne imaginăm că libertatea aparentă ascunde un joc de păpușar și că noi, cum spunea poetul, ne aflăm aici jos, pe pământ,

...umile marionete

Ale căror fire se află în mâinile Necesității.

Prin urmare, nu există scenă autentică, serioasă, chiar dramatică pe care fantezia să nu o poată converti în comedie prin evocarea acestei simple imagini. Nu există joc căruia să nu i se deschidă un orizont mai larg.

III. Bulgărele de zăpadă. Pe măsură ce avansăm în acest studiu al procedeelelor comediei, înțelegem mai bine rolul pe care îl joacă amintirile din copilărie. Aceste amintiri au de-a face poate mai puțin cu un anumit joc, cât mai ales cu dispozitivul mecanic a cărui aplicație este jocul respectiv. Același dispozitiv general se poate regăsi în jocuri cât se poate de diferite unele de celelalte, tot așa cum o aceeași arie de operă apare în numeroase fantezii muzicale. Ceea ce este important aici - ceea ce reține spiritul ca fiind important -, ceea ce trece, prin gradații insesizabile, în jocurile de copii, ca și în jocurile adulților, este schema combinației sau, dacă doriți, formula abstractă căreia aceste jocuri îi sunt aplicații particulare. Iată, de pildă, bulgărele de zăpadă care se rostogolește și care crește pe măsură ce se rostogolește. Ne-am putea gândi la fel de bine la soldăței de plumb încolonați: dacă îl împingem pe primul, acesta va cădea peste cel de-al doilea, care va cădea peste al treilea, iar situația se va agrava până ce toți vor fi la pământ. La fel stau lucrurile în cazul castelului din cărți de joc, aranjat cu multă trudă: prima carte pe care o atingem ezită să se miște, însă vecina ei, deja clătinată, se decide mai repede, iar mișcarea distructivă, accelerându-se pe parcurs, decurge vertiginos până la catastrofa finală. Toate aceste obiecte sunt foarte diferite, însă ne sugerează, am putea spune, aceeași viziune abstractă, aceea a unui efect care se propagă sporindu-se de la sine, astfel încât cauza, insignifiantă la origine, ajunge printr-un progres necesar la un rezultat pe cât pe important, pe atât de neașteptat. Să deschidem acum o carte ilustrată pentru copii: vom remarca acest dispozitiv îndreptându-se deja către forma unei scene comice. Iată, de exemplu (am luat la întâmplare o Serie Epinal), un vizitator care intră în grabă într-un

salon: lovește din greșeală o doamnă, care își varsă ceașca cu ceai pe un domn bătrân, care alunecă printr-o fereastră și cade pe stradă în capul unui agent de ordine publică; acesta cheamă poliția etc. Același dispozitiv poate fi întâlnit și în ilustrațiile pentru adulți. În „poveștile fără cuvinte” pe care le creionează autorii de benzi desenate există adeseori un obiect care se deplasează și persoane care sunt antrenate de mișcarea acestuia; ca urmare, de la o scenă la alta schimbarea poziției obiectului determină în mod mecanic schimbări de situație din ce în ce mai grave între persoane. Să trecem acum la comedie. Câte scene cu bufonerii, câte comedii i se subordonează acestui gen simplu! Să recitim povestea lui Chicaneau din *Pledanții*: avem de-a face cu procese care se petrec în cadrul altor procese, iar mecanismul funcționează din ce în ce mai repede (Racine ne dă sentimentul accelerării presând din ce în ce mai mult unii în alții termenii acestei proceduri), până ce urmărirea unui balot de fân ajunge să-l coste pe reclamant întreaga sa avere. Aceeași schemă apare în mai multe scene din *Don Quijote*, de exemplu în scena hanului, unde o singură înlănțuire de circumstanțe îl determină pe catârgiu să-l lovească pe Sancho, care îl lovește pe Maritorne, peste care cade hangiul etc. Să ajungem, în cele din urmă, și la vodevilul contemporan. Mai este nevoie să reamintim toate acele forme sub care se prezintă această combinație? Există una întrebuințată destul de des: aceea de a face un anumit obiect material (o scrisoare, de exemplu) să fie de o importanță capitală pentru anumite personaje și să nu fie de găsit în ciuda tuturor eforturilor. Acest obiect, care scapă întotdeauna printre degete în momentul în care se crede că a fost prins, parcurge prin urmare întreaga piesă acumulând pe drumul său incidente din ce în ce mai grave, din ce în ce mai neașteptate. Toate acestea semănă mai mult decât ne-am fi imaginat inițial cu un joc de copii. Este întotdeauna efectul bulgărelui de zăpadă.

Esența unei combinații mecanice este de a fi în general *reversibilă*. Copilul se amuză să vadă o bilă lansată

în direcția popicelor răsturnând totul în drumul ei și înmulțind dezastrele; râde cu atât mai mult cu cât bila, după mai multe rostogoliri, ocolișuri, ezitări de tot felul, revine la punctul său de plecare. Cu alte cuvinte, mecanismul pe care l-am descris mai devreme este deja comic atunci când este rectiliniu și devine cu atât mai comic atunci când ajunge să fie circular și când eforturile personajelor ajung, printr-un angrenaj fatal de cauze și efecte, să-l readucă pur și simplu în același loc. Vom observa că numeroase vodeviluri gravitează în jurul acestei idei. O pălărie de paie din Italia a fost mâncată de un cal. În Paris există o singură pălărie de același fel și ea trebuie găsită cu orice preț. Această pălărie, care scapă de fiecare dată când este cât pe ce să fie găsită, îl pune pe drumuri pe personajul principal, iar el pune pe drumuri alte personaje, care se agață de el. La fel se petrec lucrurile în cazul magnetului care antrenează în urma sa, printr-o atracție care se transmite de la una la cealaltă, fărâmele de pilitură de fier care se agață unele de celelalte. Și când, în cele din urmă, de la un incident la altul, se crede că s-a ajuns la capăt, se descoperă că pălăria mult-dorită este aceeași cu pălăria mâncată. O odisee similară se petrece într-o altă comedie, nu mai puțin celebră, a lui Labiche. Mai întâi ne sunt prezentați, la partida lor zilnică de cărți, un burlac bătrân și o fată bătrână care se cunosc de multă vreme. Fiecare dintre ei s-a adresat, separat, aceleiași agenții matrimoniale. În urma multor dificultăți, trecând dintr-o aventură nefericită în alta, ei aleargă cot la cot, de-a lungul întregii piese, către întâlnirea care avea să-i aducă, pur și simplu, pe unul în fața celuilalt. Același efect circular, aceeași reîntoarcere în punctul de plecare, apare și într-o piesă mai recentă. Un soț persecutat crede că scapă de soția sa și de soacră prin divorț. Se recăsătorește. Și iată cum jocul care combină divorțul și căsătoria îl readuce la fosta soție, de data aceasta într-o stare agravată, și anume sub forma noii soacre.

Atunci când sondăm intensitatea și frecvența acestui

gen de comic, înțelegem de ce acesta a izbit imaginația anumitor filosofi. A parcurge un drum lung pentru a reveni, fără a ști, în punctul de plecare înseamnă a mobiliza un efort colosal pentru un rezultat nul. Am putea fi tentați să definim comicul în această ultimă manieră. Aceasta pare a fi ideea lui Herbert Spencer: râsul ar fi indiciul unui efort care ajunge, la capătul drumului său, să se întâlnească cu vidul. O spusese deja Kant: „Râsul provine de la o așteptare care se rezolvă subit în nimic.” Recunoaștem că aceste definiții pot fi aplicate ultimelor noastre exemple; însă este nevoie să aducem formulei câteva restricții, întrucât există și eforturi inutile, care nu provoacă râsul. Ultimele noastre exemple prezintă o cauză mare conducând la un efect mic, însă noi am citat și altele, ceva mai devreme, care ar trebui definite în maniera inversă: un efect mare decurgând dintr-o cauză mărunță. Adevărul este că această a doua definiție nu valorează mai mult decât prima. Disproporția dintre cauză și efect, fie că se prezintă într-un sens sau în celălalt, nu este sursa directă a râsului. Râdem de ceva pe care îl poate manifesta această disproporție în anumite cazuri, și anume aranjamentul mecanic special pe care ea ne lasă să-l percepem dincolo de seria de cauze și efecte. Dacă facem abstracție de acest aranjament, abandonăm singurul fir conducător care ne-ar putea ghida în labirintul comicului, iar regula la care vom ajunge, aplicabilă poate câtorva cazuri alese cât să convină teoriei, rămâne vulnerabilă în fața infirmării la care o va expune întâlnirea cu primul exemplu care o va contrazice.

Însă de ce râdem de acest aranjament mecanic? Faptul că povestea unui individ sau aceea a unui grup ne apar, la un moment dat, ca un joc de angrenaje, de resorturi și de sfori este un lucru straniu, fără îndoială, însă de unde provine caracterul special al acestei stranietăți? De ce este ea comică? La această întrebare, care ne-a apărut deja formulată în diverse forme, vom da mereu același răspuns. Mecanismul rigid pe care îl remarcăm din când în când ca pe un intrus în continuitatea

vie a lucrurilor umane are pentru noi un interes cu totul special pentru că este ca o *distragere* de la viață. Dacă evenimentele ar putea fi atente fără oprire la propriul lor curs, atunci nu ar exista coincidențe, nici întâlniri, nici serii circulare; totul s-ar derula drept înainte și ar progresa întotdeauna. Iar dacă oamenii ar fi mereu atenți la viață, dacă ne-am relua constant contactul cu celălalt și, de asemenea, cu noi înșine, atunci nimic nu ni s-ar părea vreodată că s-ar produce în noi printr-un resort sau prin sfori. Comicul ține de această dimensiune a persoanei prin care se aseamănă cu un lucru, acest aspect al evenimentelor umane care imită, prin rigiditatea sa de un fel cu totul special, mecanismul pur și simplu, automatismul, de fapt mișcarea fără viață. El exprimă, așadar, o imperfecțiune individuală sau colectivă care necesită o corecție imediată. Râsul este însăși această corecție. Râsul este un anumit tip de gest social care subliniază și reprimă o anumită distragere specială a oamenilor și evenimentelor.

Însă chiar acest lucru ne invită să căutăm mai departe și mai sus. Ne-am amuzat până acum găsind în jocurile oamenilor anumite combinații mecanice care îl distrează pe copil. Această manieră de a proceda a fost una empirică. A sosit momentul să încercăm o deducere metodică și completă, să urcăm până la sursă, până la principiul permanent și simplu al multiplelor și variatelor procedee ale teatrului comic. Acest teatru, să o spunem, combină evenimentele pentru a insinua un mecanism în formele exterioare ale vieții. Să determinăm, așadar, aceste caractere esențiale prin care viața, văzută din afară, pare să se comporte asemenea unui mecanism oarecare. Prin urmare, ne va fi suficient să ajungem la caracterele opuse pentru a obține formula abstractă, de data aceasta generală și completă, a procedeelelor reale și posibile ale comediei.

Viața ni se prezintă ca o anumită evoluție în timp și ca o complicație în spațiu. Privită în timp, ea este progresul continuu al unei ființe care îmbătrânește fără

încetare: aceasta înseamnă a spune că ea nu revine niciodată pe propriile urme și că nu se repetă niciodată. Ca spațiu, ea etalează în fața ochilor noștri elementele coexistente, aflate atât de intim în solidaritate unele cu celelalte, făcute unele pentru celelalte într-un mod atât de exclusivist, încât niciunul dintre ele nu ar putea ține în același timp de două organisme diferite: fiecare ființă vie este un sistem închis de fenomene, incapabile să interfereze cu alte sisteme. Schimbarea continuă de aspect, ireversibilitatea fenomenelor, individualitatea perfectă a unei serii închise, iată caracterele exterioare (reale sau aparente, nu contează) care deosebesc viul de simpla mecanicitate. Să le privim din celălalt sens: vom avea trei procedee pe care le putem numi, dacă doriți, *repetiția*, *inversiunea* și *interferența seriilor*. Este lesne de observat că aceste procedee aparțin vodevilului și sunt singurele pe care i le putem distinge.

Le vom găsi, înainte de toate, amestecate în doze variate în scenele pe care le-am trecut deja în revistă și încă și mai mult în jocurile de copii cărora ele le-au reprodus mecanismul. Nu vom mai zăbovi aici pentru a le analiza. Ar fi mult mai util să studiem aceste procedee în starea lor pură prin exemple noi. De altfel, lucrul acesta este cât se poate de ușor de întreprins, pentru că cel mai adesea le întâlnim în stare pură în comedia clasică, ca și în teatrul contemporan.

I. *Repetiția*. Nu mai este vorba, ca mai devreme, despre un cuvânt sau o expresie pe care să le repete un personaj, ci de o situație, adică de o combinație de circumstanțe care revin ca atare în mai multe rânduri, opunându-se astfel cursului schimbător al vieții. Experiența ne prezintă deja acest gen de comic, însă numai într-o stare rudimentară. Astfel, întâlnesc într-o zi pe stradă un prieten pe care nu l-am mai văzut de foarte multă vreme; situația nu are nimic comic în ea. Însă dacă în aceeași zi îl întâlnesc din nou și încă o dată, a treia și a patra oară, vom sfârși prin a râde împreună de această „coincidență”. Gândiți-vă, așadar, la o serie de evenimente

imaginare care să vă dea într-o manieră suficientă iluzia vieții și presupuneți, în mijlocul acestei serii care progresează, că se reproduce o aceeași scenă, fie între aceleași personaje, fie între personaje diferite: veți avea și în acest caz o coincidență, însă una mult mai extraordinară. Așa sunt și repetițiile care ne sunt prezentate la teatru. Ele sunt cu atât mai comice cu cât scena repetată este mai complexă și, de asemenea, cu cât ea este redată mai natural, două condiții care par a se exclude și pe care abilitatea autorului dramatic trebuie să le reconcilieze.

Vodevilul contemporan utilizează acest procedeu sub toate formele sale. Una dintre cele mai cunoscute constă în a face să se plimbe un anumit grup de personaje, de la un act la celălalt, prin mediile cele mai diverse, astfel încât să facă să reapară în circumstanțe mereu noi o aceeași serie de evenimente sau de întâmplări nefericite care corespund simetric.

Numeroase piese de Molière ne oferă o aceeași compoziție de evenimente care se repetă de la un capăt la altul al comediei. Astfel, *Școala nevestelor* nu face decât să repete și să reproducă un anume efect în trei timpi: în primul timp, Horace îi povestește lui Arnolphe ce a plănuit pentru a-l înșela pe tutorele lui Agnès, care se dovedește a fi Arnolphe însuși; în al doilea timp, Arnolphe crede că a parat lovitura; în al treilea timp, Agnès întoarce precauțiile lui Arnolphe în avantajul lui Horace. Aceeași periodicitate regulată apare în *Școala soților*, în *Zăpăcitul* și mai ales în *George Dandin*, unde se regăsește același efect în trei timpi: în primul timp, George Dandin își dă seama că soția lui îl înșală; în al doilea timp, își cheamă socrii în ajutor; în al treilea timp, tocmai el, George Dandin, trebuie să își ceară scuze.

Uneori, aceeași scenă se reproduce între grupuri de personaje diferite. Așadar, nu este de mirare că adeseori primul grup este format din stăpâni, iar al doilea din servitorii domestici. Servitorii vor ajunge să repete pe un alt ton, transpus într-un stil mai puțin nobil, o scenă deja

jucată de stăpâni. O parte din *Dragoste cu toane* este construită pe același plan, la fel și *Amphitryon*. Într-o amuzantă comedioară a lui Benedix, *Der Eigensinn* (*Încăpățânarea*), ordinea este inversată: stăpânii sunt aceia care reproduc o scenă de încăpățânare al cărei exemplu l-au dat mai devreme servitorii.

Însă, indiferent care ar fi personajele între care sunt construite situațiile simetrice, o diferență profundă pare să existe între comedia clasică și teatrul contemporan. A introduce în evenimente o anumită ordine matematică, conservându-le în același timp aspectul asemănător, adică viața, iată care este întotdeauna scopul în astfel de cazuri. Însă mijloacele utilizate sunt diferite. În cele mai multe dintre vodeviluri se acționează direct asupra spiritului spectatorului. Indiferent cât de extraordinară se dovedește a fi coincidența, ea va deveni acceptabilă numai prin aceea că va fi acceptată, iar noi o vom accepta dacă am fost pregătiți încetul cu încetul să o acceptăm. Așa procedează cel mai adesea autorii contemporani. Dimpotrivă, în teatrul lui Molière, dispozițiile personajelor, nu acelea ale publicului, fac astfel încât repetiția să pară naturală. Fiecare dintre personaje reprezintă o anumită forță aplicată într-o anumită direcție, și aceasta pentru că astfel de forțe, cu direcție constantă, se asociază cu necesitate între ele în aceeași manieră și se produce aceeași situație. Comedia de situație, astfel înțeleasă, se reduce așadar la comedia de caracter. Ea merită să fie numită clasică dacă este adevărat că arta clasică este aceea care nu pretinde să extragă din efect mai mult decât ceea ce a fost deja indicat în cauză.

II. *Inversiunea*. Acest al doilea procedeu seamănă atât de mult cu primul încât ne vom limita la a-l defini fără a mai insista asupra aplicațiilor sale. Imaginați-vă unele personaje într-o anumită situație: veți obține o scenă comică dacă veți face ca situația să se răstoarne și ca rolurile să se inverseze. Din această categorie face parte scena dublă de salvare din *Călătoria Domnului Perrichon*. Însă nici măcar nu este necesar ca cele două scene

simetrice să se joace în fața ochilor noștri. Este posibil să ne fie arătată numai una dintre ele, cu condiția să fie asigurat faptul că ne vom gândi la cealaltă. Așa se face că ajungem să râdem de inculpatul care îi face morală judecătorului, de copilul care pretinde să le dea lecții părinților lui, în fine, de tot ceea ce s-ar putea clasa în categoria „lumilor inversate”.

Adeseori ne este prezentat un personaj care pune la cale tot felul de intrigi cărora el însuși le va cădea victimă. Povestea persecutorului care devine victima propriilor persecuții, a înșelătorului înșelat constituie baza multor comedii. O găsim deja în farsa antică. Avocatul Pathelin îl învață pe clientul său o stratagemă prin care îl poate înșela pe judecător; clientul va face uz de stratagemă pentru a nu-și mai plăti avocatul. O femeie pisăloagă îi cere soțului să facă toate treburile din gospodărie; îi notează toate îndatoririle pe o „partitură”. La un moment dat ea cade într-o cuvă, însă soțul refuză să o scoată de acolo: „Sarcina asta nu se află pe partitură.” Literatura modernă a realizat numeroase alte variațiuni pe această temă, a hoțului prădat. Este vorba, în cele din urmă, de o inversare a rolurilor și de o situație care se întoarce împotriva aceluia care a creat-o.

În aceste cazuri se verifică legea căreia i-am semnalat mai multe aplicații. Atunci când o scenă comică a fost reprodusă de mai multe ori, ea trece în starea de „categorie”, sau de model. Devine amuzantă prin ea însăși, independent de cauzele care ne-au făcut să ne amuzăm pe seama ei. Așadar, scene noi, care teoretic nu sunt comice, pot să ne amuze dacă seamănă cu aceasta într-o anumită privință. Ele evocă mai mult sau mai puțin confuz în spiritul nostru o imagine despre care știm că este nostimă. Astfel de scene se clasează singure într-un gen în care figurează un tip de comic recunoscut oficial. Scena „hoțului prădat” este de acest fel. Ea iradiază asupra unei multitudini de alte scene ale comicului pe care îl conține și ajunge să convertească în comedie toate întâmplările nefericite pe care personajul le-a atras asupra-și din

propria vină, indiferent care ar fi fost această vină, indiferent care ar fi fost întâmplările nefericite. Dar ce spune eu? Iată o aluzie la aceste întâmplări, o vorbă care să o reamintească: „Tu ai vrut-o, George Dandin.” Această replică nu are nimic amuzant în lipsa rezonanțelor comice care o însoțesc.

III. Însă am vorbit destul despre repetiție și inversiune. Am ajuns acum la *interferența seriilor*. Este un efect comic căruia ne este dificil să-i degajăm formula din cauza extraordinarei diversități de modele sub care se prezintă în teatru. Iată cum am putea să-l definim: *O situație este întotdeauna comică atunci când face parte în același timp din două serii de evenimente absolut independente și când poate fi interpretată pe rând în două sensuri diferite.*

Ne vom gândi imediat la quiproquo. Iar quiproquoul este efectul unei situații care prezintă în același timp două sensuri diferite, unul cât mai simplu, acela pe care îl joacă actorii, iar celălalt real, pe care i-l atribuie publicul. Noi percepem sensul real al situației pentru că ni s-au arătat cu grijă toate fațetele sale; însă actorii nu le cunosc decât pe unele dintre acestea: de aici confuzia lor, de aici evaluarea greșită a tot ceea ce se întâmplă în jurul lor, ca și a propriilor inițiative. Noi, spectatorii, trecem de la aceste aprecieri incorecte la judecata adecvată, oscilăm între sensul posibil și sensul real; și tocmai această oscilare a spiritului nostru între cele două interpretări opuse apare mai întâi în amuzamentul pe care ni-l oferă quiproquoul. Înțelegem că anumiți filosofi au fost frapați cu deosebire de această oscilație și că unii dintre ei au văzut tocmai aici esența însăși a comicului, adică într-o ciocnire sau într-o suprapunere a două aprecieri care se contrazic. Însă definiția acestor gânditori este departe de a se aplica în toate cazurile; chiar și atunci când poate fi aplicată, ea nu definește și principiul comicului, ci numai una dintre consecințele sale mai mult sau mai puțin îndepărtate. De fapt, este ușor de văzut că quiproquoul din teatru nu este decât un caz particular al unui fenomen mai

general, și anume interferența seriilor independente, și că de altfel quiproquoul nu este rizibil prin el însuși, ci numai ca *semn* al unei interferențe a seriilor.

De fapt, în quiproquo fiecare dintre personaje este implicat într-o serie de evenimente care îl privesc, asupra cărora are o reprezentare exactă și în funcție de care își reglează cuvintele și acțiunile. Fiecare dintre seriile care le interesează pe personaje se dezvoltă într-o manieră independentă; însă ele se întâlnesc la un moment dat în condiții în care vorbele și acțiunile care fac parte din una dintre acestea pot de asemenea să i se potrivească alteia. De aici confuzia personajelor, de aici echivocul; însă acest echivoc nu este comic prin el însuși, ci numai prin aceea că face manifestă coincidența celor două serii independente. Dovada pentru acest lucru se află în faptul că autorul trebuie să aibă o preocupare constantă de a ne aduce în atenție acest dublu fapt, independența și coincidența. De obicei, ajunge să facă acest lucru reînnoind fără încetare amenințarea falsă a unei disocieri între cele două serii care coincid. În fiecare clipă totul riscă să se prăbușească, însă totul se redresează: este jocul care ne face să râdem mai mult decât acest du-te-vino al spiritului nostru între două afirmații contradictorii. Și ne face să râdem pentru că aduce în fața ochilor noștri interferența a două serii independente, sursă veritabilă a efectului comic.

Așadar, quiproquoul nu poate fi decât un caz particular. Este unul dintre mijloacele (poate cel mai artificial dintre acestea) de a face sesizabilă interferența seriilor, însă nu este singurul. În loc de două serii contemporane am putea la fel de bine să luăm o serie de evenimente din trecut și o alta actuală; dacă cele două serii ajung să interfereze în imaginația noastră, atunci nu va mai exista quiproquo, și totuși va continua să se producă același efect comic. Să ne gândim la captivitatea lui Bonivard în castelul lui Chillon: iată o primă serie de fapte. Imaginați-vi-l apoi pe Tartarin călătorind în Scoția, arestat, apoi încarcerat: iată o a doua serie, independentă de prima. Faceți acum în așa fel încât să-l legați pe

Tartarin de seria lui Bonivard, iar cele două povești vor părea la un moment dat să coincidă și veți avea o scenă amuzantă, una dintre cele mai amuzante pe care le-a conturat fantezia lui Daudet. Multe incidente din genul eroi comici se pot descompune în același fel. Transpoziția vechiului și a modernului – comică în general – se inspiră din aceeași idee.

Labiche a utilizat acest procedeu în toate formele sale. Uneori începe prin a construi seriile independente și se amuză apoi prin a le face să interfereze unele cu celelalte: va lua un grup închis – o nuntă, de pildă – și îl va face să ajungă în împrejurări cu totul străine, în care anumite coincidențe îi vor permite să se intercaleze pentru moment. Alteori va conserva de-a lungul piesei un singur sistem de personaje, însă va face astfel încât unele dintre acestea să aibă ceva de ascuns, să fie obligate să se înțeleagă între ele, în fine, să joace o comedie mai mică în interiorul aceleia mari: în fiecare clipă una dintre cele două comedii o va deranja pe cealaltă, apoi lucrurile se vor aranja, iar coincidența celor două serii se va restabili. Iar alteori o serie de evenimente cu totul ideale se va intercala în seria reală; de exemplu, un trecut pe care cineva vrea să-l ascundă irumpe fără stavilă în prezent, dar ajunge să fie reconciliat de fiecare dată cu situațiile pe care pare să le bulverseze. Însă de fiecare dată vom regăsi cele două serii independente și întotdeauna vom descoperi și o coincidență parțială.

Nu vom împinge mai departe această analiză a procedeelelor vodevilului. Indiferent că este vorba de o interferență a seriilor, inversiune sau repetiție, observăm că obiectivul este întotdeauna același: a obține ceea ce am numit *mecanizare* a vieții. Vom lua un sistem de acțiuni și relații și îl vom repeta ca atare sau îi vom schimba sensul, răsturnându-l cu susul în jos, ori îl vom transporta cu totul într-un alt sistem cu care coincide în parte, toate aceste operațiuni constând în a trata viața ca pe un mecanism cu repetiție, cu efecte reversibile și piese intersanjabile. Viața reală este un vodevil exact în măsura în care produce în

mod natural efecte de același gen și, prin consecință, exact în măsura în care uită de ea însăși; dacă și-ar fi păstrat vigilența, ar fi fost o continuitate variată, un progres ireversibil, o unitate indivizibilă. Iată de ce comicul evenimentelor se poate defini ca o distragere a lucrurilor, tot așa cum comicul unui caracter individual ține întotdeauna, așa cum am prezentat deja și cum vom arăta în detaliu și ceva mai departe, de o anumită distragere fundamentală a persoanei. Însă această distragere a evenimentelor este excepțională. Efectele ei sunt ușoare, iar ea este, în orice caz, incorigibilă, astfel încât nu servește la nimic să râdem de ea. Tocmai de aceea nu ne-ar fi venit ideea să o exagerăm, să o transformăm în sistem, să creăm o artă pentru ea, dacă râsul nu ar fi fost o plăcere și dacă omenirea nu ar fi sesizat din mers cea mai mică ocazie de a o face să se nască. Astfel se explică vodevilul, care este pentru viața reală ceea ce marioneta articulată este pentru omul care merge: o exagerare extrem de artificială a unei anumite rigidități naturale a lucrurilor. Firul care le leagă de viața reală este cât se poate de fragil. Nu este decât un joc, subordonat, ca toate jocurile, unei convenții acceptate în prealabil. Comicul de caracter își dezvoltă în solul vieții rădăcini altfel profunde. De acestea ne vom ocupa în ultima parte a studiului nostru. Însă mai întâi este nevoie să analizăm un anumit gen de comic care seamănă prin multe dintre dimensiunile sale cu acela al vodevilului, și anume comicul de limbaj.

Poate că este un demers artificial să construim o categorie specială pentru comicul de limbaj, întrucât cele mai multe dintre efectele comice pe care le-am studiat deja până acum se produceau prin intermediul limbajului. Însă trebuie să operăm o distincție între comicul pe care limbajul îl exprimă și acela pe care limbajul îl creează. La rigoare, primul s-ar putea traduce dintr-o limbă în alta, chiar dacă își pierde cea mai mare parte din savoare prin trecerea într-o altă societate, diferită atât prin moravuri, cât și prin literatură și, mai ales, prin asocierile de idei. Însă cel de-al doilea este în general intraductibil. Își

datorează esența structurii enunțului sau alegerii cuvintelor. El nu constată cu ajutorul limbajului anumite distrageri particulare ale oamenilor sau evenimentelor, ci subliniază distragerile limbajului însuși. În acest caz, limbajul însuși devine comic.

Este adevărat că enunțurile nu se construiesc singure și că, râzând de ele, am putea râde cu aceeași ocazie și de autorul lor. Însă această ultimă condiție nu este indispensabilă. Propoziția și cuvântul au în acest caz o formă comică independentă. Iar dovada se află în faptul că ne jenăm, în cea mai mare parte dintre cazuri, să spunem de cine râdem, iar uneori chiar nu suntem siguri dacă există persoana de care râdem.

Persoana respectivă, de altfel, nu este întotdeauna aceea care vorbește. Aici trebuie neapărat să distingem între *spiritual* și *comic*. Se poate să descoperim că un enunț este calificat drept comic când, de fapt, noi râdem de acela care l-a emis; și este apreciat drept spiritual atunci când ne face să râdem de un terț sau de noi înșine. Însă cel mai adesea nu putem să decidem dacă enunțul este comic sau spiritual. Este pur și simplu rizibil.

Poate că ar trebui, de asemenea, să mergem mai departe, să examinăm mai îndeaproape ce se înțelege prin „spirit”. Căci un cuvânt de spirit ne face totuși să surâdem, astfel încât un studiu dedicat râsului nu ar fi complet dacă ar neglija să aprofundeze natura cuvântului de spirit, să-i limpezească esența. Însă mă tem ca nu cumva această esență foarte subtilă să se dizolve la lumina zilei.

Pentru început, să facem o distincție între două sensuri ale cuvântului de spirit, unul mai larg, celălalt mai restrâns. În cel mai larg sens al cuvântului, se pare că numim „spirit” o anumită manieră *dramatică* de a gândi. În loc să utilizeze ideile ca pe niște simboluri indiferente, omul de spirit le vede, le aude și mai ales le face să dialogheze între ele ca și cum ar fi persoane. El le pune în scenă și chiar pe sine însuși se pune puțin în scenă. Un popor spiritual este totodată un popor îndrăgostit de teatru. În omul de spirit există ceva poetic, tot așa cum în

cititorul împătimit există sâmburele unui comediant. Fac această analogie cu bună știință, întrucât vom stabili fără prea multe dificultăți un raport proporțional între cei patru termeni. Pentru a fi un bun cititor este suficient să posezi dimensiunea intelectuală a artei comediantului; însă pentru a juca bine trebuie să fii comediant din tot sufletul și cu întreaga ființă. Astfel, creația poetică necesită o anumită uitare de sine, care nu este lucrul prin care păcătuiește de obicei omul de spirit. Ea transpare mai mult sau mai puțin dincolo de ceea ce spune și ceea ce face el. Iar el nu se lasă absorbit de aceasta, pentru că nu își pune în joc decât inteligența.

Ca urmare, orice poet se dovedește a fi un om de spirit de fiecare dată când dorește aceasta. Nu are nevoie de nimic altceva pentru a face acest lucru; mai degrabă ar avea de pierdut. Îi va fi suficient să-și lase ideile să se convertească unele în altele „fără niciun scop, din pură plăcere”. Nu are decât să deșire dubla legătură care îi menține ideile în contact cu sentimentele, iar sufletul cu viața. În fine, se va transforma în om de spirit dacă nu mai dorește să fie poet și cu inima, ci doar cu inteligența.

Întrucât spiritul constă în general în a vedea lucrurile *sub specie theatri*, ne dăm seama că poate fi deturnat într-un mod mai special către o anumită varietate a artei dramatice, și anume comedia. De aici decurge un sens mai restrâns al termenului, de altfel singurul care ne interesează din punctul de vedere al teoriei râsului. Vom numi de această dată cu termenul *spirit* o anumită dispoziție care se insinuează în scenele de comedie, pe care le conturează atât de discret, de lejer și de rapid, încât totul este deja terminat atunci când ne dăm seama că începem să o percepem.

Care sunt actorii acestei scene? Cu cine are de-a face omul de spirit? În primul rând, cu înșiși interlocutorii săi atunci când cuvântul de spirit este o replică directă dată unuia dintre aceștia. Dar și, cel mai adesea, cu o persoană absentă, despre care presupunem că i-a vorbit și căreia îi dă replica. Însă cel mai adesea replica este dată întregii

lumi, mă refer la simțul comun, căruia îi răspunde transformând un paradox în idee obișnuită sau utilizând un clișeu verbal pentru a parodia un citat sau un proverb. Comparați aceste mici scene între ele și veți vedea că sunt în general variațiuni pe o temă comică pe care o cunoaștem foarte bine, aceea a „hoțului prădat”. Selectăm o metaforă, o expresie, un raționament și le întoarcem împotriva aceluia care le-a emis sau care ar fi putut să le emită astfel încât acesta să spună ceea ce nu ar fi vrut să spună și să ajungă într-un anumit fel să cadă în capcana propriului său limbaj. Însă tema „hoțului prădat” nu este singura de acest fel. Am trecut deja în revistă numeroase specii ale comicului; nu există niciuna care să nu poată fi stimulată de un cuvânt de spirit.

Așadar, cuvântul de spirit se pretează la o analiză căreia îi putem oferi aici, ca să zicem așa, formula farmaceutică. Iată care este această formulă: luați un cuvânt, exagerați-l mai întâi până la proporțiile unei scene jucate, căutați apoi categoria comică în care se încadrează această scenă; veți reduce astfel cuvântul de spirit la cele mai simple elemente ale sale și veți avea o explicație completă a lui.

Să aplicăm această metodă unui exemplu clasic. „Mă doare pieptul dumneavoastră”, îi scria doamna de Sévigné fiicei sale bolnave. Iată un cuvânt de spirit. Dacă teoria noastră este corectă, va fi suficient să ne legăm de un singur cuvânt, să-l exagerăm și să-l îngroșăm pentru a-l vedea evoluând în scenă comică. Găsim exact acest fel de scenă, deja fabricată, în *Amorul medic*, de Molière. Falsul medic Clitandre, chemat pentru a oferi îngrijiri fiicei lui Sganarelle, se mulțumește să-i ia pulsul lui Sganarelle însuși, după care concluzionează fără ezitare, bazându-se pe asemănarea care trebuie să existe între tată și fiică: „Fiica dumneavoastră este foarte bolnavă!” Iată așadar cum se realizează trecerea de la spiritual la comic. Ca urmare, pentru a ne completa analiza nu ne mai rămâne decât să căutăm ceea ce este comic în ideea de a emite un diagnostic în legătură cu copilul după consultarea mamei

sau a tatălui. Însă știm că una dintre formele esențiale ale fanteziei comice constă în a ni-l reprezenta pe omul viu ca pe un fel de marionetă articulată și că adeseori, pentru a ne determina formarea acestei imagini, ni se arată două sau mai multe personaje care vorbesc și acționează ca și cum ar fi legate unele de celelalte prin fire invizibile. Oare nu această idee ne este sugerată aici, determinându-ne să materializăm, ca să zicem așa, asemănarea pe care o stabilim între fiică și tată?

Înțelegem, așadar, de ce autorii care au tratat cuvântul de spirit s-au limitat la a nota extraordinara complexitate a lucrurilor pe care le desemnează acest termen, fără a reuși de obicei să îl definească. Există nenumărate feluri de a fi spiritual, aproape la fel de multe precum acelea de a nu fi spiritual. Cum să sesizăm ce au toate în comun dacă nu începând prin a determina relația generală pe care spiritualul o are cu comicul? Însă, odată ce am degajat această relație, totul se limpezește. Între comic și spiritual descoperim, ca urmare, același raport ca între o scenă fabricată și o indicație fugară despre o scenă care trebuie făcută. Întrucât comicul poate să ia numeroase forme, și cuvântul de spirit va avea tot atâtea variațiuni corespunzătoare. Așadar, înainte de orice, trebuie să definim comicul, sub diversele sale forme, pentru a regăsi (lucru care este deja destul de dificil) firul care conduce de la o formă la alta. Prin însăși această mișcare vom fi analizat și cuvântul de spirit, care va apărea ca nefiind altceva decât comic volatilizat. Însă a urma metoda inversă - a căuta direct formula cuvântului de spirit - ar însemna să o apucăm pe un drum care conduce către un eșec sigur. Ce am spune despre chimistul care ar avea la discreție în laboratorul său corpurile pe care dorește să le studieze și care ar pretinde că nu le studiază decât în starea lor de simple urme lăsate în atmosferă?

Însă această comparare a spiritualului cu comicul ne indică în același timp demersul care trebuie urmat pentru a studia comicul de limbaj. De fapt, pe de o parte, vedem

că nu există o diferență esențială între un cuvânt comic și un cuvânt de spirit, dar, pe de altă parte, cuvântul de spirit, legat sau nu de o figură a limbajului, evocă o imagine confuză sau netă a unei scene comice. Aceasta înseamnă a spune despre comicul de limbaj că trebuie să corespundă, punct cu punct, comicul acțiunilor și situațiilor și că el nu este, dacă putem spune așa, decât proiecția acestora la nivelul cuvintelor. Să revenim, așadar, la comicul acțiunilor și al situațiilor. Să luăm în considerare principalele procedee prin care îl obținem. Să aplicăm aceste procedee în cazul cuvintelor și al construirii replicilor. Vom obține în acest fel diversele forme ale comicului de limbaj și variantele posibile ale cuvântului de spirit.

I. A ne lăsa duși, ca urmare a unei rigidități sau a unei viteze dobândite, către a spune ceea ce nu voiam să spunem sau către a face ceea ce nu doream să facem, iată, o știm deja, una dintre marile surse ale comicului. Și aceasta pentru că faptul de a fi distrat este esențialmente rizibil. Din același motiv râdem de ceea ce în lucruri ține de rigiditate, de ceea ce ține de mecanicitate în gesturi, atitudini și chiar în trăsăturile fizionomiei. Oare același gen de rigiditate se remarcă și în cazul limbajului? Da, fără îndoială, pentru că în limbaj există clișee și expresii stereotipe. Un personaj care se exprimă întotdeauna în acest stil va fi invariabil comic. Însă pentru ca o expresie izolată să fie comică prin ea însăși, după desprinderea de acela care o enunță, nu este suficient ca ea să fie o expresie de-a gata, ci trebuie și să poarte în sine un semnal pe care să-l recunoaștem, fără nicio ezitare, în legătură cu faptul că a fost enunțată într-un mod automat. Iar aceasta nu se poate întâmpla decât dacă expresia conține fie o absurditate evidentă sau o eroare grosieră, fie – mai ales – o contradicție între termeni. De aici putem desprinde următoarea regulă generală: *Obținem comicul de limbaj inserând o idee absurdă în tiparul unei fraze deja consacrate.*

„Această sabie este cea mai frumoasă zi din viața

mea“, spunea Monsieur Prudhomme⁴. Traduceți enunțul în engleză sau germană și el va deveni pur și simplu absurd, fără a mai conține sugestiile comice care aveau sens în franceză. Și aceasta pentru că „cea mai frumoasă zi din viața mea“ este unul dintre acele finaluri de frază clișeiste cu care este obișnuită urechea noastră. Așadar, este suficient ca, pentru a o face comică, să punem în lumină automatismul aceluia care o enunță. La acest efect vom ajunge prin inserarea unei absurdități. Absurditatea nu este în acest caz o sursă a comicului, ci doar un mijloc simplu și foarte eficient de a ni-l aduce în față.

Nu am citat decât una dintre maximele emise de Monsieur Prudhomme, însă cele mai multe dintre vorbele care i se atribuie sunt construite pe același calapod. Monsieur Prudhomme este omul clișeeilor. Și, întrucât în toate limbile există clișee, Monsieur Prudhomme este în general transpozabil, deși este rareori ușor de tradus.

Uneori, expresia banală sub protecția căreia se ascunde absurditatea este mai dificil de discernut. „Nu-mi place să muncesc între mese“, spunea un leneș. Afirmatia aceasta nu ar fi fost amuzantă dacă nu ar fi existat deja această regulă a igienei: „Nu trebuie să mâncați între mese.“

De asemenea, uneori efectul se complică. În locul unui singur prototip de afirmație banală există două sau trei, incluse una în cealaltă. Să luăm, de pildă, această replică a unui personaj de-ale lui Labiche: „Numai Dumnezeu are dreptul de a-și ucide aproapele.“ Se pare că aici se profită de două enunțuri care ne sunt familiare: „Dumnezeu dispune de viața oamenilor“ și „Omul nu are voie să-și ucidă aproapele“. Însă cele două propoziții sunt combinate astfel încât să ne înșele urechea și să ne dea acea impresie de enunțuri pe care le repetăm și le acceptăm în mod mașinal. De aici provine un fel de somnolență a atenției noastre, pe care absurditatea o dezvăluie dintr-odată.

Aceste exemple sunt suficiente pentru a da seamă despre cum se proiectează și se simplifică pe planul

limbajului una dintre cele mai importante forme ale comicului. Să trecem acum la o formă mai generală.

II. „Râdem de fiecare dată când atenția ne este deturnată asupra fizicului unei persoane, deși în discuție se afla starea morală a acesteia.” Iată o lege pe care am enunțat-o în prima parte a demersului nostru. Să o aplicăm acum limbajului. Am putea spune că cele mai multe dintre enunțuri au un sens *fizic* și un sens *moral*, în funcție de care le socotim la propriu sau la figurat. Orice enunț începe de fapt prin a desemna un obiect concret sau o acțiune materială; însă, încetul cu încetul, sensul afirmației s-a spiritualizat într-o relație abstractă sau într-o idee pură. Așadar, dacă legea noastră se menține și în acest caz, atunci ar trebui să ia următoarea formă: *Obținem un efect comic atunci când simulăm că înțelegem o expresie la propriu, deși ea fusese întrebuințată la figurat.* Sau: *Imediat ce atenția noastră se concentrează asupra materialității unei metafore, ideea exprimată devine comică.*

„Toate artele sunt surori”: în acest enunț cuvântul „surori” are o valență metaforică pentru a desemna o asemănare mai mult sau mai puțin profundă. Iar acest enunț este atât de des întrebuințat, încât nu ne mai gândim, atunci îl auzim, la relația concretă și materială pe care o implică legătura de rudenie. Am sta mai mult pe gânduri dacă ni s-ar spune „Toate artele sunt verișoare”, deoarece cuvântul „verișoară” este conceput mai rar într-un sens figurat. Ca urmare, în acest context termenul capătă o nuanță comică lejeră. Să mergem acum până la capăt, să presupunem că ni se atrage atenția cu violență asupra materialității imaginii alegând o relație de rudenie incompatibilă cu genul de lucruri pe care această relație ar trebui să le unească: veți obține un efect rizibil. Este vorba despre sentința foarte cunoscută, atribuită de asemenea lui Monsieur Prudhomme, „Toate artele sunt frați”.

„Aleargă după spirit”, s-a spus de față cu Bouffleres despre un personaj pretențios. Dacă Bouffleres ar fi răspuns „Nu-l va prinde niciodată”, am fi avut începutul

unui cuvânt de spirit; însă acesta nu ar fi fost decât începutul, pentru că termenul „a prinde” este luat la figurat aproape la fel de des ca și termenul „a alerga” și nu ne constrânge la fel de violent să materializăm imaginea a doi alergători gonind unul în spatele celuilalt. Vreți ca replica să devină cu totul spirituală? Va trebui să împrumutați din vocabularul sporturilor un termen atât de concret, de viu, încât să asistăm cu adevărat la această cursă. Este tocmai ceea ce avea să facă Bouffleres: „Eu pariez pe spirit.”

Spuneam că spiritul constă adeseori într-o prelungire a ideii unui interlocutor până în punctul în care ajunge să exprime contrariul gândului acestuia și până când acesta ajunge să cadă singur, ca să zicem așa, în capcana propriului discurs. Să adăugăm acum că această capcană este adeseori tot o metaforă sau o comparație, căreia îi opunem propria materialitate. Ne amintim de acest dialog dintre o mamă și fiul ei din *Falșii gentilomi*. „Dragul meu, bursa este un joc periculos. Câștigi într-o zi, dar pierzi în ziua următoare.” „Ei bine, atunci voi juca numai din două în două zile.” Și, în aceeași piesă, conversația edificatoare dintre doi finanțisti. „Oare este loial ceea ce facem noi? Pentru că, la urma urmei, le luăm banii din buzunare bieților acționari...” „Ei, dar la urma urmei de unde altundeva să le luăm banii?”

În aceeași manieră vom obține un efect comic atunci când vom dezvolta un simbol sau o emblemă în sensul materialității lor și le vom încredința, ca urmare, sarcina de a conserva prin această dezvoltare aceeași valoare simbolică pe care o are și emblema. Într-un vodevil cât se poate de vesel ne este prezentat un funcționar din Monaco a cărui uniformă este acoperită de medalii, deși în realitate i se decernase o singură decorație. „Asta”, spune el, „pentru că mi-am plasat medalia pe un număr la ruletă și, întrucât a ieșit numărul meu, am câștigat de treizeci și șase de ori miza pe care am pariat.” Nu este acesta un raționament similar cu al lui Giboyer din *Nerușinații*? Avem de-a face cu o mireasă de patruzeci de ani care

poartă flori de portocal la ținuta de nuntă. „Are și ea dreptul la portocale”, spune Giboyer.

Însă demersul nostru nu ar fi complet dacă nu am lua una câte una diversele legi pe care le-am enunțat și dacă nu am căuta să vedem dacă sunt valabile și în planul limbajului. Ne vom limita la cele trei propoziții generale din ultimul capitol. Am arătat că „seriile de evenimente” pot deveni comice fie prin *repetiție*, fie prin *inversiune*, fie, în cele din urmă, prin *interferență*. Să vedem dacă lucrurile stau la fel și în privința seriilor de cuvinte.

A prelua seriile de evenimente și a le repeta pe un ton nou sau într-un mediu nou ori a le inversa conservându-le totuși un sens ori a le amesteca astfel încât semnificațiile corespunzătoare fiecăreia să se interfereze unele cu celelalte, toate acestea țin de comic, să o spunem deja, pentru că se lasă tratate în mod mecanic pentru a obține viață. Însă și gândirea este un lucru care trăiește. Iar limbajul care traduce gândirea ar trebui să fie la fel de viu ca aceasta. Deducem, așadar, că o replică devine comică dacă oferă încă un sens prin răsturnarea sa ori dacă exprimă două sisteme de idei cu totul independente sau, în fine, dacă o obținem transpunând o idee într-o tonalitate care nu îi aparține. Acestea sunt de fapt cele trei legi fundamentale pentru ceea ce am putea numi *transformarea comică a enunțurilor*, după cum vom arăta în continuare prin câteva exemple.

Să spunem mai întâi că aceste trei legi sunt departe de a avea o importanță egală în ceea ce privește teoria comicului. *Inversiunea* este procedeul cel mai puțin interesant. Însă ea se bucură de o aplicare facilă, întrucât constatăm că profesioniștii spiritului, imediat ce aud pronunțându-se o replică, caută să afle dacă nu se poate obține un sens suplimentar prin inversarea acesteia, de exemplu punând subiectul în locul predicatului și predicatul în locul subiectului. Adeseori ne servim de acest mijloc pentru a respinge o idee în termeni mai mult sau mai puțin plăcuți. Într-o comedie de Labiche, un personaj îi strigă locatarului de deasupra, care i-a murdărit balconul:

„De ce vă curățați pipele pe terasa mea?” Vocea locatarului răspunde: „De ce vă țineți terasa sub pipele mele?” Însă este inutil să mai insistăm asupra acestui gen de cuvinte de spirit. Nu am face decât să înmulțim numărul exemplurilor.

Interferența a două sisteme de idei în aceeași replică este o sursă inepuizabilă de efecte plăcute. Există numeroase mijloace pentru a obține interferența, și anume dând aceleași replici două semnificații independente care se suprapun. Cel mai puțin valoros dintre aceste mijloace este calamburul. În calambur un același enunț pare să prezinte două sensuri independente, însă numai aparent, în realitate existând două enunțuri diferite, compuse din cuvinte diferite, pe care ajungem să le confundăm între ele profitând de faptul că acestea îi oferă auzului același sunet. De la calambur trecem apoi, prin gradații insesizabile, la adevăratele jocuri de cuvinte. În acest caz, cele două sisteme de idei se regăsesc cu adevărat într-un singur enunț și avem de-a face cu aceleași cuvinte; profităm pur și simplu de diversitatea sensurilor pe care le poate avea un cuvânt, mai ales prin trecerea acestuia de la propriu la figurat. De asemenea, adeseori găsim doar o diferență de nuanță între jocul de cuvinte, pe de o parte, și metafora poetică sau comparația instructivă, pe de altă parte. În timp ce comparația care instruieste și imaginea care izbește par să manifeste acordul intim al limbajului și al naturii, considerate ca două forme paralele ale vieții, jocul de cuvinte ne face să ne gândim mai degrabă la o oarecare delăsare a limbajului, care își uită pentru o clipă destinația veritabilă și pretinde să regleze lucrurile de unul singur, în loc să se adapteze el la acestea. Așadar, jocul de cuvinte trădează o distragere momentană a limbajului, tocmai prin aceasta fiind amuzant.

Inversiunea și *interferența* nu sunt, pe scurt, decât jocuri ale spiritului care ajung să fie jocuri de cuvinte. Mult mai profund este comicul *transpoziției*. De fapt, transpoziția este pentru limbajul curent ceea ce este repetiția pentru comedie.

Am spus că repetiția este procedeul favorit al comediei clasice. Ea constă în a dispune evenimentele astfel încât o scenă să se reproducă fie între aceleași personaje în circumstanțe noi, fie între alte personaje în situații identice. Astfel, îi vom face pe valeți să repete, într-un limbaj mai puțin nobil, o scenă jucată deja de stăpâni. Să ne imaginăm acum niște idei exprimate în stilul care li se potrivește și încadrate astfel în mediul lor natural. Dacă vă imaginați un dispozitiv care să le permită să se transfere într-un mediu nou conservând totuși raporturile pe care le au unele cu celelalte, adică dacă le faceți să se exprime într-un cu totul alt stil și să se transpună într-un cu totul alt ton, atunci limbajul este acela care vă va oferi de această dată comedia, limbajul va fi comic în acest caz. De altfel, nici nu va mai fi nevoie să ne reprezentăm efectiv cele două expresii ale aceleiași idei, expresia transpusă și expresia naturală. De fapt, cunoaștem deja expresia naturală, pentru că este aceea la care ne gândim instinctiv. Așadar, numai asupra celeilalte se va concentra întregul efort al invenției comice. Imediat ce ne este prezentată a doua, facem singuri legătura cu cea dintâi. De aici decurge următoarea regulă generală: *Obținem un efect comic transpunând expresia naturală a unei idei într-un alt ton.*

Mijloacele transpunerii sunt atât de numeroase și de variate, limbajul prezintă o continuitate atât de bogată de tonuri, comicul poate trece în acest caz printr-un număr atât de mare de grade, de la cea mai plată dintre bufonerii până la cele mai înalte forme ale *umorului* și ironiei, încât renunțăm la a oferi o enumerare completă. Ne va fi suficient, după ce am enunța regula, să îi verificăm din ce în ce mai departe principalele aplicații.

Am putea distinge mai întâi două tonuri extreme, solemnul și familiarul. Vom obține cele mai exagerate efecte prin simpla transpunere a uneia în cealaltă. De aici decurg două direcții opuse ale fanteziei comice.

Să transpunem familiarul în solemn? Vom obține parodia. Iar efectul de parodie, astfel definit, se va prelungi până la cazul în care ideea exprimată în termeni

familiari este aceea care ar trebui să adopte un alt ton, dacă nu ar fi blocată de obișnuințe. Iată spre exemplificare această descriere a ivirii aurorei, citată de Jean-Paul Richter: „Cerul începea să treacă de la negru la roșu, semănând cu un homar opărit.” Vom remarca faptul că exprimarea lucrurilor vechi în termenii vieții moderne generează același efect din cauza aureolei poetice care înconjoară cultura clasică.

Fără îndoială, comicul parodiei este acela care le-a sugerat unor filosofi, mai ales lui Alexander Bain, ideea de a defini comicul în general prin *degradare*. Conform acestui gânditor, rizibilul s-ar naște „atunci când ni se prezintă un lucru, anterior respectat, ca fiind mediocru și abject”. Însă, dacă analiza noastră este exactă, degradarea nu este decât una dintre formele transpoziției, iar transpoziția însăși nu este decât unul dintre mijloacele de a obține râsul. De altfel, fără a merge mai departe, este suficient să vedem că, dacă transpoziția solemnului în trivial, a mai binelui în mai rău, este comică, atunci transpoziția inversă este încă și mai comică.

O regăsim pe aceasta la fel de des ca și pe cealaltă. Și se pare că i-am putea distinge două forme principale, după cum are de-a face cu *grandoarea* obiectelor sau cu *valoarea* lor.

A vorbi despre lucrurile mici ca și cum ar fi mari înseamnă, în general vorbind, *a exagera*. Exagerarea este comică atunci când este prelungită și, mai ales, când este sistematică; de fapt, tocmai în acest caz apare ea ca procedeu al transpoziției. Ea reușește atât de bine să provoace râsul, încât unii gânditori au socotit că trebuie să definească comicul ca fiind exagerare, așa cum alții l-au definit ca fiind degradare. În realitate, exagerarea, ca și degradarea, nu este decât o formă a unui anumit fel de comic. Însă este o formă foarte frapantă a acestuia. Ea a dat naștere poemului cu eroi comici, gen întrebuițat mai rar, fără îndoială, însă ale cărui urme le găsim la toți aceia care au o înclinație către exagerarea metodică. Adeseori, am putea spune despre lăudăroșenie că ne face să râdem

tocmai prin dimensiunea ei eroică-comică.

Mai artificială, însă și mai rafinată, este transpunerea de jos în sus, care se aplică valorii lucrurilor, și nu grandorii lor. A exprima sincer o idee nesinceră, a lua o situație scabroasă sau o meserie josnică ori o conduită ticăloasă și a le descrie în termenii unei stricte *respectability*, iată lucruri care sunt comice în general. Am întrebuințat un termen englezesc: însăși această noțiune este de origine engleză. Găsim nenumărate exemplificări ale sale la Dickens, Thackeray, în literatura engleză în general. Să notăm în trecere: intensitatea efectului nu depinde aici de lungimea sa. Uneori este suficient un cuvânt, cu condiția ca acest cuvânt să ne sugereze un întreg sistem de transpoziții acceptate într-un anumit mediu și să ne releve, într-un anumit fel, o organizare morală a imoralității. Ne aducem aminte de următoarea observație aparținându-i unui înalt funcționar dintr-o piesă a lui Gogol, care îi spune unui subordonat: „Furi prea mult pentru un funcționar de rangul tău.”

Pentru a rezuma tot ceea ce s-a zis până acum, să spunem că există în primul rând doi termeni ai unei comparații extreme, foarte marele și foarte micul, mai binele și mai răul, între care se poate efectua transpoziția într-un sens sau în celălalt. Acum, îngustând treptat intervalul, vom obține termeni contrastanți din ce în ce mai puțin brutali și efecte din ce în ce mai subtile ale transpoziției comice.

Cea mai generală dintre aceste opoziții ar fi, poate, aceea dintre real și ideal, dintre ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie. Și în acest caz, transpoziția poate avea loc în ambele direcții. Uneori vom enunța ceea ce trebuie să fie simulând convingerea că ar fi exact ceea ce este; în aceasta constă *ironia*. Alteori, dimpotrivă, vom descrie amănunțit și meticulos ceea ce este, simulând convingerea că exact așa ar trebui să fie lucrurile; așa procedează de cele mai multe ori *umorul*. Astfel definit, umorul constituie inversul ironiei. Ele sunt, și una, și cealaltă, forme ale satirei, însă ironia este de natură oratorică, în timp ce

umorul are ceva mai științific în el. Accentuăm ironia prin a ne lăsa ridicați de ideea binelui care ar trebui să fie. Iată de ce ironia poate să se încălzească pe interior până când devine, într-un anumit fel, o elocvență sub presiune. Dimpotrivă, accentuăm umorul coborând în interiorul răului existent, pentru a-i nota particularitățile cu o indiferență mult mai rece. Mai mulți autori, printre care și Jean Paul, au remarcat faptul că umorul afectează termenii concreți, detaliile tehnice, faptele exacte. Dacă analiza noastră este corectă, atunci această trăsătură a umorului nu este una accidentală, ci este, acolo unde survine, însăși esența acestuia. Umoristul este în acest caz un moralist care se deghizează în savant, cam ca un anatomist care nu ar face o disecție decât pentru a ne dezgusta; iar umorul, în sensul restrâns în care am întrebuintat noi acest termen, este tot o transpoziție a moralului în științific.

Îngustând încă și mai mult intervalul termenilor pe care îi transpunem dintr-unul în celălalt, obținem de această dată sisteme de transpoziții comice din ce în ce mai speciale. Astfel, unele profesii au un vocabular tehnic: de câte ori nu s-au obținut efecte rizibile transpunând într-un astfel de limbaj profesional ideile vieții obișnuite! La fel de comică este extinderea limbajului de afaceri la relațiile mondene, ca în această replică a unui personaj de-ale lui Labiche care face aluzie la o invitație scrisă pe care a primit-o - „Amicala voastră din 3 a lichidării” - transpunând astfel formula comercială „Onorariul dvs. din ziua de 3 a lunii curente”. Acest gen de comic poate de altfel să atingă o profunzime specială atunci când nu mai decelează o simplă deformare profesională, ci un viciu de caracter. Ne aducem aminte de scena din *Falșii gentilomi* și din *Familia Benoiton* în care căsătoria era tratată ca o afacere, iar chestiunile legate de sentimente erau transpuse în termeni strict comerciali.

Însă am ajuns într-un punct în care particularitățile limbajului nu fac decât să traducă particularitățile caracterului, al căror studiu mai aprofundat trebuie să-l păstrăm pentru următorul capitol. Așa cum și trebuia să ne

așteptăm și după cum s-a vădit din tot ceea ce s-a spus până acum, comicul de limbaj urmează îndeaproape comicul de situație și se pierde, cu acest ultim gen al comicului însuși, în comicul de caracter. Limbajul nu ajunge la efecte comice decât pentru că este un produs uman, modelat cât mai exact cu putință în conformitate cu tiparele spiritului uman. Simțim în el ceva care trăiește cu propria noastră viață; dacă această viață a limbajului ar fi fost completă și perfectă, dacă nu ar fi avut în ea nimic încremenit, dacă, în fine, limbajul ar fi fost un organism cu totul unitar, incapabil de a se scinda în organisme independente, atunci i-ar fi scăpat comicului. Tot așa cum i-ar fi scăpat de altfel sufletului o viață întemeiată armonios, unificată, semănând unei întinderi de apă liniștite. Însă nu există iaz care să nu lase să plutească pe suprafața sa frunzele moarte, nu există suflet omenesc pe care să nu se depună obișnuințe care îl rigidizează împotriva lui însuși, rigidizându-l și împotriva celorlalți, în fine, nu există limbaj atât de suplu, de viu, de prezent în întregime în fiecare dintre părțile sale astfel încât să elimine clișeele și să reziste operațiilor mecanice de inversiune, transpoziție etc., pe care vrem să i le aplicăm ca și cum am avea de-a face cu un lucru oarecare. Rigidul, mecanicul, prin opoziție cu suplul, cu ceea ce se schimbă mereu, cu viul, distragerea în opoziție cu atenția, în fine, automatismul în opoziție cu activitatea liberă, iată, pe scurt, ceea ce subliniază râsul și ceea ce dorește el să corijeze. I-am cerut acestei teorii să ne lumineze punctul de pornire în momentul în care ne-am angajat în analiza comicului, am văzut-o strălucind la toate cotiturile decisive ale drumului nostru. Iar acum tot prin ea vom aborda o cercetare încă și mai importantă și, sperăm, mai instructivă. De fapt, ne propunem să studiem caracterele comice sau, mai degrabă, să determinăm condițiile esențiale ale comediei de caracter, năzuind în același timp ca acest studiu să contribuie la înțelegerea adevăratei naturi a artei, ca și a raportului general pe care arta îl are cu viața.

4 Inventat de Henry Monnier în 1830, Monsieur Prudhomme, conservator, limitat și mereu sentențios, simbolizează burghezia franceză din secolul al XIX-lea. (N. tr.)

CAPITOLUL 3

Comicul de caracter

Am urmărit comicul de-a lungul multora dintre numeroasele sale variante și cotituri, căutând să aflăm cum se infiltrează el într-o formă, o atitudine, un gest, o situație, o acțiune, un cuvânt. Prin analiza *caracterelor* comice ajungem acum la partea cea mai importantă a demersului nostru. Aceasta va fi, de altfel, și cea mai dificilă dacă vom ceda tentației de a defini rizibilul pe baza câtorva exemple izbitoare și, prin urmare, grosiere; așadar, pe măsură ce vom urca spre cele mai rafinate manifestări ale comicului, vom vedea faptele glisând între ochiurile prea largi ale definiției care ar dori să le rețină. Însă am urmat în realitate metoda inversă: ne-am îndreptat lumina de sus în jos. Convinși că râsul are o semnificație și o miză socială, că exprimă înaintea de orice o anumită inadaptare particulară a persoanei la societate, că nu există comic în afara universului uman, rezultă că omul și caracterul său sunt acelea pe care le-am avut în vedere încă de la început. Așadar, dificultatea constă mai degrabă în a explica cum de ne vine să râdem și de altceva în afară de caractere și prin ce fenomene subtile de impregnare, de combinare sau de amestec se poate insinua comicul într-o mișcare simplă, într-o situație impersonală, într-un enunț independent. Iată drumul pe care l-am urmat până în acest punct. Am oferit de fiecare dată cea mai pură formă a metalului, iar eforturile noastre nu au tins decât către reconstituirea minereului. Însă acum vom studia metalul însuși. Nimic mai simplu, întrucât de această dată avem de-a face cu un element simplu. Să-l privim mai îndeaproape și să vedem cum reacționează la toate celelalte lucruri.

Există stări ale sufletului care, să spunem, ne

emoționează imediat ce le cunoaștem, bucurii și tristeți cu care empatizăm, pasiuni sau vicii care îi provoacă uimiri dureroase sau teroare ori milă aceluia care le contemplă, în fine, sentimente care se prelungesc de la un suflet la altul prin rezonanțe sentimentale. Toate acestea au de-a face cu esența vieții. Toate sunt serioase, uneori chiar tragice. Când persoana celuilalt încetează să ne emoționeze, abia atunci poate începe comedia. Iar aceasta debutează cu ceea ce am putea numi *rigidizarea împotriva vieții sociale*. Este comic personajul care își urmează drumul într-o manieră automată, fără grija de a lua contact cu ceilalți. Râsul apare în acest caz pentru a-i corecta faptul de a fi distrat și pentru a-l trezi din visul său.

Dacă ne este permis să comparăm lucrurile mari cu cele mici, ne vom aminti în acest caz ce se întâmplă la admiterea în școlile noastre. După ce candidatul învinge redutabilele probe de examen, îi rămâne să înfrunte altele, pe acelea „inițiatice” ale colegilor mai vechi decât el, care îl pregătesc pentru a face parte din noua societate în care intră și care, cum spun aceștia, îi vor modela caracterul. Orice mică societate care se formează în sânul aceleia mari este condusă astfel, printr-un instinct vag, care inventează o modalitate de corecție și de modelare a rigidității pe care o generează obișnuințele căpătate altundeva și care trebuie modificate. Nici societatea propriu-zisă nu procedează altfel. Trebuie ca fiecare dintre membrii ei să rămână atent la ceea ce îl înconjoară, să se modeleze conform anturajului, să evite să se închidă în caracterul său ca într-un turn de fildeș. Tocmai pentru acest motiv societatea face să planeze asupra tuturor dacă nu amenințarea unei corecții, atunci cel puțin perspectiva unei umiliri care poate fi la fel de redutabilă, chiar dacă adoptă o formă mai lejeră. Aceasta este probabil funcția râsului. Întotdeauna umilitor pentru acela care îi cade victimă, râsul este cu adevărat o formă de „botez al focului” social.

De aici decurge caracterul echivoc al comicului. De fapt, el nu aparține cu totul nici artei, nici vieții. Pe de o

parte, personajele din viața reală nu ne-ar face să râdem dacă nu am fi capabili să asistăm la demersurile lor ca la un spectacol pe care îl privim de la înălțimea lojii noastre; ele nu sunt comice pentru noi decât în măsura în care ne oferă o comedie. Însă, de cealaltă parte, chiar la teatru, plăcerea de a râde nu este pură, vreau să spun că nu este o plăcere exclusiv estetică, absolut dezinteresată. Se amestecă în acest caz un gând secund pe care societatea îl are pentru noi atunci când nu-l avem noi înșine. În el intră intenția nemărturisită de a umili și, prin aceasta, este adevărat, de a corecta, cel puțin la nivel superficial. Iată de ce comedia se află mai aproape de viața cotidiană decât drama. Cu cât o dramă are mai multă măreție, cu atât mai profundă și mai elaborată trebuie să fie prelucrarea realității de către autor pentru a obține tragicul în stare pură. Dimpotrivă, comedia contrastează cu realitatea numai în formele sale interioare, în vodevil și în farsă; cu cât se înalță mai mult, cu atât tinde să se confunde cu viața și există scene din viața reală care se înrudesesc atât de mult cu comedia de calitate, încât teatrul ar putea să și le însușească fără a modifica niciun cuvânt.

Decurge de aici că elementele caracterului comic sunt aceleași în teatru ca și în viață. Care sunt acestea? Nu ne va fi greu să le deducem.

Am spus adeseori că defectele *ușoare* ale semenilor noștri sunt acelea care ne fac să râdem. Recunosc că există o mare doză de adevăr în această opinie, însă, cu toate acestea, nu pot crede că ea este într-un totu corectă. În primul rând, în materie de defecte este greu de trasat o limită între ușor și grav; poate că nu râdem pentru că un defect este frivol, ci pentru că îl considerăm frivol; nimic nu dezarmează mai bine decât râsul. Însă am putea să mergem chiar mai departe și să susținem că există defecte de care râdem deși știm că sunt grave: de exemplu, avariția lui Harpagon. Și, în fine, trebuie să recunoaștem – deși nu ne vine prea ușor să o spunem – că nu râdem numai de defectele semenilor noștri, ci și, uneori, de calitățile lor. Râdem de Alceste. Am putea spune că nu

onestitatea lui Alceste este rizibilă, ci forma specială pe care onestitatea o ia în cazul lui și, rezumând, un anumit parcurs care o alterează. Sunt de acord cu acest lucru, însă este la fel de adevărat că acest parcurs al lui Alceste, de care râdem, *face ca onestitatea lui să fie rizibilă*, și acesta este cel mai important lucru. Să concluzionăm, așadar, despre comic că nu este întotdeauna un indiciu al unui defect, în sensul moral al termenului, și că, dacă insistăm să-l considerăm un defect – ba încă unul frivol –, atunci va trebui să indicăm care este semnul precis care distinge în acest caz frivolul de grav.

Adevărul este că personajul comic poate, la rigoare, să fie în regulă din punctul de vedere al celei mai stricte morale. Îi rămâne numai să se pună în acord și cu societatea. Caracterul lui Alceste este acela al unui om perfect onest. Însă el este nesociabil și, prin aceasta, comic. Un viciu suplu ar fi mai greu de ridiculizat decât o virtute inflexibilă. *Rigiditatea* este aceea pe care o suspectează societatea. Ca urmare, rigiditatea lui Alceste este aceea care ne face să râdem, chiar dacă această rigiditate este în cazul lui onestitatea. Oricine se izolează se expune singur ridicolului, întrucât comicul se hrănește, în mare parte, din chiar această izolare. Așa se explică de ce comicul se află atât de des în legătură cu moravurile, cu ideile și, s-o spunem pe șleau, cu prejudecățile societății.

Totuși, trebuie să recunoaștem, spre onoarea umanității, că idealul social și acela moral nu diferă esențial unul de celălalt. Așadar, am putea admite ca regulă generală că defectele altuia sunt acelea care ne fac să râdem, însă trebuie să adăugăm, într-adevăr, că aceste defecte ne fac să râdem mai degrabă din cauza *nesociabilității* lor decât din cauza imoralității. Ca urmare, ne rămâne să vedem care sunt defectele care ar putea deveni comice și în ce cazuri le socotim a fi prea serioase pentru a mai râde de ele.

Însă la această întrebare am răspuns deja implicit. Comicul, spuneam, se adresează inteligenței pure; râsul este incompatibil cu emoția. Zugrăviți-mi un defect oricât

de frivol; dacă mi-l prezentați astfel încât să-mi trezească simpatia sau frica ori mila, atunci s-a terminat, nu mai pot să râd. Dacă alegeți, dimpotrivă, un viciu profund și chiar, în linii generale, odios, atunci îl puteți face să fie comic dacă reușiți mai întâi, prin artificiiile necesare, să faceți astfel încât să mă lase rece. Nu vreau să spun că în acest caz viciul ar fi comic, ci doar că ar putea deveni astfel. *Trebuie să nu mă emoționeze*, iată singura condiție cu adevărat necesară, deși aceasta nu este, desigur, și suficientă.

Însă ce poate face autorul de comedii pentru a mă împiedica să mă emoționez? Întrebarea este dificilă. Pentru a o clarifica puțin va trebui să ne angajăm într-o nouă cercetare, să analizăm simpatia artificială de care avem nevoie la teatru, să determinăm în ce cazuri acceptăm și în ce cazuri refuzăm să împărtășim bucurii și suferințe imaginare. Există o adevărată artă a amăgirii sensibilității și a pregătirii acesteia pentru reverie, asemenea unui pacient hipnotizat. Și există și o artă a descurajării simpatiei noastre exact în momentul în care aceasta este gata să se dăruiască, astfel încât situația, chiar dacă este serioasă, nu va fi luată în serios. Două procedee par să domine această artă din urmă, pe care poetul comic le aplică mai mult sau mai puțin inconștient. Primul constă în *izolarea*, în centrul sufletului personajului, a sentimentului care îi este împrumutat; acesta trebuie să devină, ca să zicem așa, o stare parazită înzestrată cu o existență independentă. În general, un sentiment intens prevalează din aproape în aproape asupra tuturor celorlalte stări sufletești și le colorează cu nuanța care îi este proprie. Așadar, dacă suntem aduși în fața spectacolului acestei impregnări graduale, vom sfârși încetul cu încetul prin a ne impregna și noi cu emoția corespunzătoare. Am putea spune – pentru a recurge la o altă imagine – că o emoție este dramatică, comunicativă atunci când toate armonicile apar împreună cu nota fundamentală. Numai când actorul vibrează cu totul poate și publicul să vibreze la rândul său. Dimpotrivă, în emoția care ne lasă indiferenți și care va

deveni comică există o *rigiditate* care o împiedică să intre în relație cu restul sufletului în care locuiește. Această rigiditate se va da de gol, la un moment dat, prin mișcări de marionetă și va provoca, prin urmare, râsul, însă ne contrariase simpatia cu mult înainte de momentul autodezvăluirii. Cum am putea să empatizăm cu un suflet care nu se află el însuși în empatie cu sine? Există în *Avarul* o scenă care frizează drama. Este vorba despre scena în care debitorul și creditorul, care nu s-au văzut încă, se întâlnesc față în față și descoperă că sunt tată și fiu. Ne-am fi aflat în acest caz în mijlocul unei drame autentice dacă avariția și sentimentele paterne, ciocnindu-se în sufletul lui Harpagon, ar fi generat o combinație mai mult sau mai puțin originală. Însă lucrurile nu stau deloc așa. Nici nu se termină întrevederea bine că tatăl a și uitat totul. Întâlnindu-și din nou fiul, abia dacă face aluzie la acea scenă, totuși cât se poate de gravă: „Și dumneata, fiul meu, căruia am avut bunătatea de a-i ierta povestea de adineauri etc.” Așadar, avariția a trecut de partea celorlalte sentimente, fără a suferi vreo atingere, ca și cum ar fi *distrată*. Ea s-a instalat fără probleme în suflet, a devenit fără trudă stăpâna casei, deși rămâne o străină. În orice alte circumstanțe am fi avut de-a face cu o avariție tragică. Am fi văzut-o atrăgând, absorbind, asimilând și transformând diversele puteri ale ființei: sentimente și afecte, dorințe și aversiuni, vicii și virtuți, toate acestea ar fi devenit o materie căreia avariția i-ar fi comunicat un nou gen de viață. Cred că aceasta este prima diferență esențială dintre comedia superioară și dramă.

Există și o a doua, mai evidentă și care derivă de altfel din prima. Când ni se înfățișează o stare sufletească cu intenția de a o face să pară dramatică sau pur și simplu cu intenția ca noi să o luăm în serios, aceasta este dirijată să realizeze treptat acțiuni care să ne dea măsura ei exactă. Astfel, avarul va combina totul în vederea câștigului și tot astfel falsul credincios, pretinzând că nu privește nimic altceva decât Cerul, va fi un manipulator abil pe pământ. Desigur, comedia nu exclude combinațiile

specifice acestui gen; eu, spectatorul, nu am nevoie de alte dovezi în afară de mașinațiunile lui Tartuffe. Însă tocmai aceste lucruri le are comedia în comun cu drama și, pentru a le distinge, pentru ca autorul să ne împiedice să luăm în serios acțiunile serioase și pentru a ne pregăti să râdem, comedia utilizează un mijloc căruia îi voi da următoarea formulare: *în loc să ne îndrepte atenția asupra acțiunilor, ea ne dirijează mai degrabă asupra gesturilor*. Prin gesturi înțeleg aici atitudinile, mișcările și chiar discursul prin care o stare sufletească se manifestă fără scop, fără profit, ca și cum ar fi efectul unui soi de mâncărime interioară. Gestul, astfel definit, se deosebește fundamental de acțiune. Acțiunea este voită, în orice caz conștientă; gestul scapă, este automat. În acțiune se manifestă persoana ca întreg; în gest se exprimă numai o parte izolată a persoanei, fără știrea personalității sau, cel puțin, departe de aceasta ca întreg. În fine (și acesta este punctul esențial), acțiunea este direct proporțională cu sentimentul care o inspiră; există o trecere graduală de la una la alta, astfel încât simpatia sau aversiunea noastră se pot lăsa să gliseze de-a lungul firului care merge de la sentiment la act, iar noi ne putem interesa progresiv de acesta. Însă gestul are ceva exploziv în el, care dă la iveală sensibilitatea noastră pregătită să se lase amăgită și care, reamintindu-ne astfel de noi înșine, ne împiedică să luăm lucrurile în serios. Așadar, imediat ce atenția ne este purtată asupra gestului, și nu asupra actului, ne aflăm pe teritoriul comediei. Personajul Tartuffe aparține dramei prin acțiunile lui, dar îl considerăm comic atunci când ținem cel mai mult cont de gesturile sale. Să ne amintim de felul în care își face intrarea pe scenă: „Laurent, păstrează-mi haina de penitență cu disciplina ordinului meu.” El știe că Dorine îl așteaptă, însă ar fi vorbit exact la fel, fiți convinși, și dacă aceasta nu ar fi fost de față. Și-a intrat atât de bine în rolul de ipocrit încât îl joacă, ca să zicem așa, cu sinceritate. Prin aceasta, și numai prin aceasta, poate el să devină comic. Fără această sinceritate materială, fără atitudinile și limbajul pe care o practică

îndelungată a ipocriziei le-a convertit în el în gesturi naturale, Tartuffe ar fi pur și simplu odios, pentru că noi nu ne-am mai gândi decât la ceea ce este intenționat în conduita lui. Înțelegem astfel că acțiunea este esențială pentru dramă, însă numai accesorie în comedie. În comedie simțim că am fi putut alege la fel de bine oricare altă acțiune pentru a ni-l prezenta pe personaj: ar fi fost același gen de om, doar că situația ar fi fost alta. Nu avem această impresie și în dramă. Aici personajele și situațiile sunt sudate împreună sau, mai bine spus, evenimentele fac parte integrantă din persoane, astfel încât, dacă drama n-ar fi spus o altă poveste, am avea de-a face de fapt cu alte persoane, chiar dacă le-am păstra actorilor aceleași nume.

Să rezumăm: am văzut cum un caracter poate fi bun sau rău, nu contează. Dacă este nesociabil, poate deveni comic. Am văzut adineauri că gravitatea cazului contează la fel de puțin: grav sau frivol, ne poate face să râdem și dacă îl aranjăm astfel încât să nu ne emoționeze. *Nesociabilitatea* personajului, *insensibilitatea* spectatorului, iată, pe scurt, care sunt cele două condiții esențiale. Există și o a treia, implicată de cele două și pe care toate analizele noastre de până acum au anticipat-o.

Este vorba despre automatism. Am arătat încă de la începutul lucrării de față și am atras constant atenția asupra acestui lucru: nu există nimic care să fie esențialmente rizibil în afară de ceea ce este realizat în manieră automată. Într-un defect, ca și într-o calitate, comicul survine atunci când personajul ni se livrează fără știrea lui, prin gestul involuntar, prin cuvintele inconștiente. Orice distragere este comică. Cu cât este mai profundă distragerea, cu atât comedia este de o calitate mai bună. O distragere sistematică, ca aceea a lui Don Quijote, este cel mai comic lucru pe care ni-l putem imagina pe această lume: este comedia însăși, derivată aproape direct de la sursa ei primă, pură. Luați în considerare orice alt personaj comic. Indiferent cât de conștient ar fi de ceea ce spune și face, rămâne comic datorită faptului că există un aspect al persoanei sale de

care el însuși nu știe, o latură a sa prin care el se ascunde de sine însuși. Doar prin aceasta ne va face să râdem. Cuvintele fundamental comice sunt acelea naive, prin care un viciu se arată în toată goliciunea sa; cum altfel ar fi putut să se descopere pe sine dacă ar fi fost capabil să se vadă și să se judece el însuși? Adeseori un personaj comic condamnă o anumită conduită în termeni generali și o exemplifică apoi inconștient el însuși; drept dovadă, profesorul de filosofie al domnului Jourdain se înfurie după ce tocmai ținuse o predică împotriva mâniei, Vadius își scoate din buzunar poeziile după ce tocmai îi ironizase pe autorii de versuri etc. Către ce tind toate aceste contradicții dacă nu înspre a ne face parcă să atingem cu degetul inconștiența personajelor? Lipsa de atenție față de sine și, prin consecință, față de altul, iată ceea ce regăsim de fiecare dată în astfel de cazuri. Și, dacă examinăm lucrurile mai îndeaproape, vom vedea că lipsa de atenție se confundă în aceste cazuri exact cu ceea ce am numit nesociabilitate. Cauza prin excelență a rigidizării este faptul că neglijăm să privim în jurul nostru și, mai ales, în interiorul nostru: cum ne-am putea modela persoana în funcție de celelalte persoane dacă nu începând prin a face cunoștință cu ceilalți și, de asemenea, cu noi înșine? Rigiditate, automatism, distragere, nesociabilitate, toate acestea se amestecă și din ele se clădește comicul de caracter.

Pe scurt, dacă lăsăm deoparte ceea ce, în persoana umană, prezintă interes pentru sensibilitatea noastră și reușește să ne emoționeze, restul poate deveni comic, iar comicul se va afla în relație directă cu rigiditatea pe care o va face manifestă. Am formulat această idee încă de la începutul cărții. Am verificat-o în principalele sale consecințe. Am aplicat-o definiției comediei. Acum trebuie să mergem încă și mai departe și să arătăm cum ne permite ea să marcăm locul exact al comediei în cadrul celorlalte arte.

Într-un anumit sens, am putea spune că orice *caracter* este comic, cu condiția să înțelegem prin caracter

ceea ce este *deja făcut* în persoana noastră, ceea ce se află în noi în starea de mecanism deja montat, capabil să funcționeze automatizat. Ar fi, dacă doriți, ceea ce ne repetăm nouă înșine. Și ar fi, prin consecință, și acel ceva prin care ceilalți ne-ar putea repeta pe noi. Personajul comic este un *tip*. Și, invers, asemănarea cu un tipar este ceva comic. Putem să cunoaștem de multă vreme o persoană fără a descoperi în ea nimic rizibil; dacă profităm de o ocazie accidentală pentru a-i aplica numele cunoscut al unui erou de dramă sau roman, atunci cel puțin pentru o clipă această persoană va friza ridicolul în ochii noștri. Totuși, acest personaj de roman poate să nu fie comic. Însă este comic faptul că persoana respectivă îi seamănă. Este comic faptul că se lasă distrasă de la sine însăși, este comică pentru că ajunge să se insereze, ca să zicem așa, într-un cadru deja pregătit. Iar comic în și mai mare măsură este faptul că se trece pe sine în starea sau în cadrul în care ceilalți intră în mod curent, adică se solidifică într-un caracter.

A zugrăvi caractere, adică tipuri generale, iată așadar care este obiectul comediei superioare. Am spus-o de mai multe ori, însă trebuie să o repetăm, pentru că estimăm că această formulă este suficientă pentru a defini comedia. De fapt, comedia nu numai că ne prezintă tipuri generale; în opinia noastră, este *singura* dintre toate celelalte arte care vizează generalul, astfel încât, imediat ce i-am atribuit acest scop, am spus deja ceea ce este ea și ceea ce restul artelor nu pot fi. Pentru a dovedi că aceasta este esența comediei și că ea se opune tocmai prin aceasta tragediei, dramei și celorlalte forme de artă va trebui să începem prin a defini arta în ceea ce are ea mai elevat; apoi, coborând treptat către literatura comică, vom observa că ea este plasată la hotarul dintre artă și viață și că se deosebește, prin caracterul său general, de celelalte arte. Nu ne putem lansa în cartea de față într-un studiu atât de vast, însă ne poate sta în putere să îi schițăm planul, cu riscul de a neglija ceea ce este esențial, în opinia noastră, în teatrul comic.

Care este obiectul artei? Dacă realitatea ne-ar frapa direct simțurile și conștiința, dacă am putea intra în comunicare imediată cu lucrurile și cu noi înșine, cred că arta ar fi inutilă sau mai degrabă că am fi cu toții artiști, întrucât sufletul nostru ar vibra în continuu la unison cu natura. Ochii noștri, ajutoare ale memoriei, ar decupa în spațiu și ar fixa în timp tablouri inimitabile. Privirea noastră ar sesiza în trecere, sculptate în marmura corpului uman, fragmente de statuie la fel de frumoase precum acelea ale artei statuare grecești. Am auzi cântând străfundurile sufletului nostru, cu o muzică uneori veselă, cel mai adesea plângăcioasă, întotdeauna originală, o melodie neîntreruptă a vieții noastre interioare. Toate aceste lucruri se află în jurul nostru, se află deja în noi și, totuși, nimic din toate acestea nu este perceput de noi în mod distinct. Între natură și noi – dar ce spun eu? între noi și propria noastră conștiință – se interpune un vâl, unul greu pentru cei mai mulți dintre oameni, un altul mai ușor, aproape transparent, pentru artist și poet. Ce zână a țesut acest vâl? A făcut-o din răutate sau din prietenie? Era nevoie să trăim, iar viața ne cere să înțelegem lucrurile în raportul pe care acestea le au cu nevoile noastre. A trăi constă în a acționa. A trăi înseamnă a nu accepta din partea obiectelor decât impresia de *utilitate* a lor, la care să răspundem prin reacții adecvate; celelalte impresii trebuie să se obscurizeze sau să nu ne parvină decât într-o manieră confuză. Privesc și cred că văd, aud și cred că ascult, mă studiez și cred că-mi citesc străfundurile inimii. Însă ceea ce văd și ceea ce ascult în lumea dimprejur este doar ceea ce au extras din ea simțurile mele pentru a-mi clarifica ce conduită să adopt; ceea ce cunosc despre mine însumi este ceea ce aduc la suprafață, ceea ce ia parte la acțiune. Simțurile și conștiința nu-mi livrează, așadar, din realitate decât o simplificare pragmatică a acesteia. În viziunea pe care mi-o oferă despre lucruri și despre mine însumi diferențele inutile pentru om sunt ignorate, asemănările utile pentru om sunt accentuate, îmi sunt trasate itinerarii în avans pentru cursul acțiunilor pe care

trebuie să le realizez. Aceste itinerarii sunt cele străbătute deja de întreaga omenire de dinainte de mine. Lucrurile au fost deja clasificate în funcție de profitul pe care îl pot extrage din ele. Tocmai această clasificare o percep cel mai acut, mai mult decât percep culoarea și forma lucrurilor. Fără îndoială, omul este deja cu mult superior animalului din acest punct de vedere. Este puțin probabil ca ochiul lupului să facă vreo diferență între ied și miel; pentru lup, amândoi sunt două prăzi identice, fiind la fel de ușor de capturat, la fel de bune pentru a fi mâncate. Însă noi facem oare vreo deosebire între o capră și altă capră, între o oaie și altă oaie? *Individualitatea* lucrurilor și a ființelor ne scapă de fiecare dată, cu excepția cazurilor în care ne este util din punct de vedere material să o percepem ca atare. Și chiar și acolo unde o remarcăm (ca atunci când distingem un om de un altul), ochiul nostru nu sesizează individualitatea ca atare, adică o anumită armonie cu totul originală a formelor și culorilor, ci numai una sau două trăsături care să ne faciliteze recunoașterea practică.

În fine, ca să o spunem direct, noi nu vedem de fapt lucrurile ca atare. Cel mai adesea ne limităm la a citi etichetele aplicate pe ele. Această tendință, creată de nevoie, se accentuează încă și mai mult sub influența limbajului, deoarece cuvintele (cu excepția numelor proprii) desemnează genuri. Cuvântul, care nu ne spune despre lucru decât care este cea mai comună dintre funcțiile sale și cel mai banal dintre aspectele lui, se insinuează între lucruri și noi și le maschează acestora forma în fața ochilor noștri, dacă nu cumva această formă nu se disimulase deja înapoia nevoilor care au creat cuvântul însuși. Și nu este vorba numai despre obiectele exterioare; și propriile noastre stări sufletești se ascund de noi în ceea ce au ele mai intim, mai personal, mai original. Atunci când simțim iubire sau ură, când ne simțim veseli sau triști, oare tocmai sentimentul este acela care ajunge în conștiința noastră împreună cu miile de nuanțe fugare și miile de rezonanțe profunde care fac ca un lucru să fie cu

totul numai al nostru? Dacă lucrurile ar sta așa, atunci am fi cu toții romancieri, poeți sau muzicieni. Însă cel mai adesea nu percepem din starea noastră sufletească decât manifestarea ei exterioară. Nu sesizăm din sentimentele noastre decât aspectul lor impersonal, acela pe care limbajul a putut să-l noteze o dată pentru totdeauna pentru că pare a fi întotdeauna același, în aceleași condiții și pentru toți oamenii. Astfel, individualitatea ne scapă chiar și în propria noastră ipostază de invidizi. Ne mișcăm printre generalități și simboluri, ca pe un teren îngrădit unde forța noastră se măsoară cu alte forțe în funcție de utilitate; fascinați de acțiune, atrași de aceasta pentru binele nostru cel mai mare, pe terenul ales de ea, trăim într-o zonă intermediară între lucruri și noi înșine, exteriori lucrurilor, dar și exteriori nouă înșine. Însă, din aproape în aproape, prin distragere, natura ațâță sufletele cele mai detașate de viață. Nu vorbesc despre acea detașare voită, gândită, sistematică, care este opera reflecției și a filosofiei. Vorbesc despre o detașare naturală, înnăscută structurii sensului sau a conștiinței și care se manifestă imediat printr-o manieră oarecum virginală de a înțelege sau de a gândi. Dacă această detașare ar fi completă, dacă sufletul nu ar adera la acțiune prin niciuna dintre percepțiile sale, atunci un astfel de suflet i-ar aparține unui artist așa cum lumea nu a mai văzut niciodată până acum. Un asemenea suflet ar excela în toate artele în același timp sau, mai degrabă, le-ar aduna pe toate într-una singură. Ar percepe toate lucrurile în puritatea lor originală, la fel și formele, culorile și sunetele lumii materiale, ca și cele mai subtile dintre mișcările vieții interioare. Însă îi cerem prea mult naturii. Pentru aceia dintre noi pe care natura i-a făcut artiști, ea a ridicat vălul numai accidental și dintr-o singură parte. Însă într-o singură direcție a uitat ea să lege percepția de nevoie. Și, cum fiecare direcție îi corespunde celui ceva pe care îl numim *sens*, doar printr-unul dintre aceste sensuri și numai prin acela este artistul consacrat artei. De aici, de la origine, se trage diversitatea artelor. Tot de aici și

specializarea predispozițiilor. Acestea se atașează culorilor și formelor și, întrucât iubesc culoarea pentru culoare, forma pentru formă, întrucât le percep pentru ele însele, și nu pentru sine, atunci viața interioară a lucrurilor este aceea pe care o vor vedea întrezărindu-se prin formele și culorile acestora. O vor face să intre încetul cu încetul în percepția noastră, inițial deconcertată. Pentru un moment, cel puțin, ne vor separa de prejudecățile legate de formă și culoare care se interpuneau între privirea noastră și realitate. Și vor realiza astfel cea mai înaltă dintre ambițiile artei, care este în cazul de față aceea de a ne revela natura.

Altele se vor replea mai degrabă asupra lor înseși. Dincolo de miile de acțiuni care se nasc și desenează în afară un sentiment, dincolo de cuvântul banal și social care exprimă și acoperă o stare sufletească individuală există sentimentul, există starea sufletească pe care acestea o caută în simplitatea și puritatea ei. Și, pentru a ne determina să încercăm același efort și asupra-ne, ele ne vor determina cu ingeniozitate să credem câte ceva din ceea ce ele însele au zărit: prin aranjamente de ritmuri ale cuvintelor, care ajung astfel să se organizeze împreună și să se animeze cu o viață originală, ele ne spun – sau mai degrabă ne sugerează – lucruri pe care limbajul nu a fost făcut să le exprime.

Altele vor pătrunde încă și mai adânc. Dincolo de aceste bucurii și aceste tristeți, care pot, la rigoare, să se transforme în cuvinte, sesizează ceva care nu mai are nimic în comun cu cuvântul, anumite ritmuri ale vieții și ale respirației care îi sunt cu mult mai intime omului decât cele mai intime dintre sentimentele sale, adică legea vie, variind în funcție de fiecare persoană, a depresiei și a exaltării, a regretelor și a speranțelor. Degajând, prin accentuare, această muzică, o vor impune atenției noastre; vor face în așa fel încât să le inserăm voluntar în noi înșine, ca pe niște trecători care intră într-o horă. Și tocmai prin aceasta ne vor determina și să tulburăm, în profunzimile noastre, ceva ce abia aștepta momentul în

care să poată vibra.

Astfel, fie că este vorba despre pictură, sculptură, poezie sau muzică, arta nu are un alt obiect decât acela de a îndepărta simbolurile practice utile, generalitățile convenționale și sociale acceptate, în fine, tot ceea ce ne ascunde realitatea mascând-o pentru a ne pune față în față cu realitatea însăși. Tocmai dintr-o neînțelegere în această privință s-a născut disputa dintre realism și idealism în artă. Arta nu este, cu siguranță, decât o viziune mai directă asupra realității. Însă această puritate a percepției implică o ruptură de convenția utilă, un dezinteres înnăscut și într-un mod special localizat al sensului sau conștiinței, în fine, o anumită imaterialitate a vieții, care este ceea ce am numit întotdeauna „idealism”. Așadar, am putea spune, fără a face aluzii în niciun fel la sensurile acestor cuvinte, că realismul este în operă pe când idealismul se află în suflet și că numai prin această idealitate putem relua contactul cu realitatea.

Arta dramatică nu face excepție de la această lege. Ceea ce drama va căuta și va aduce la lumină este o realitate profundă, care ne este ascunsă de un văl, adeseori în propriul nostru interes, de către necesitățile vieții. Care este această realitate? Care sunt aceste necesități? Orice poezie exprimă stări sufletești. Însă printre aceste stări există unele care se nasc mai ales din contactul omului cu semenii săi. Așa apar cele mai intense, dar și cele mai violente dintre sentimente. Așa cum electricitatea atrage alte energii și se acumulează între cele două plăci ale unui condensator de unde va țâșni o scânteie, prin simpla aducere împreună a oamenilor se produc atracții și repulsii profunde, rupturi complete de echilibru, adică această electrizare a sufletului care este pasiunea. Dacă omul s-ar abandona mișcării naturii sale sensibile, adică nu ar avea nici lege socială, nici lege morală, atunci aceste explozii ale sentimentelor violente ar constitui un fenomen obișnuit al vieții. Însă este util ca aceste explozii să fie ținute sub control. Este necesar ca omul să trăiască în societate și să se constrângă, în

consecință, la o regulă. Interesul dă un sfat pe care rațiunea îl comandă: există o datorie, iar destinul nostru este să i ne supunem. Sub această dublă influență ar trebui să se formeze pentru specia umană un strat superficial de sentimente și de idei care tind către imuabilitate, care ar vrea cel puțin să fie comune tuturor oamenilor și care acoperă, atunci când nu au forța să-l sufoce, focul interior al pasiunilor individuale. Lentul progres al umanității către o viață socială din ce în ce mai pacificată a consolidat acest strat puțin câte puțin, tot așa cum și însăși viața planetei noastre reprezintă un îndelungat efort pentru a acoperi cu o peliculă solidă și rece masa incandescentă a metalelor aflate în clocot. Însă există și erupții vulcanice. Și, dacă Pământul ar fi fost o ființă vie, așa cum era prezentat în mitologie, probabil că i-ar fi plăcut, în momentele sale de odihnă, să viseze la aceste explozii bruște în care se regăsește dintr-odată în ceea ce are el mai profund. O plăcere de acest gen ne procură drama. Sub viața liniștită, burgheză pe care ne-a alcătuit-o societatea și rațiunea palpită în noi ceva care, din fericire, nu strălucește, dar care ne face să-i resimțim tensiunea interioară. Îi oferă naturii revanșa asupra societății. Uneori va merge direct la țintă; va invoca, din adânc la suprafață, pasiunile care aruncă totul în aer. Alteori va schimba direcția, așa cum face adeseori drama contemporană; ne va revela, cu o abilitate uneori sofistică, contradicțiile din însuși miezul societății, va exagera tot ce poate ține de artificial în legea socială și astfel, prin mijloace deturnate, dizolvând de această dată stratul protector, ne va face din nou să atingem fundul. Însă în cele două cazuri, fie că slăbește societatea, fie că întărește natura, urmărește același obiectiv: ca noi să descoperim o fațetă ascunsă în noi înșine, ceva ce am putea numi elementul tragic al personalității noastre. Avem această impresie atunci când ieșim de la o dramă de bună calitate. Ceea ce ne-a interesat este mai puțin ce ni s-a povestit despre un altul cât ceea ce ne-a făcut să întrevădem în noi înșine un întreg univers de lucruri care ar fi vrut să existe și care, din

fericire pentru noi, nu au mai ajuns să ființeze. De asemenea, ni se pare că a fost lansat un apel în noi pentru a redeștepta amintiri atavice, infinit de vechi, atât de profunde, atât de străine pentru viața noastră actuală, încât această viață ne apare timp de câteva clipe ca fiind ceva ireal sau fictiv, pe care va trebui de asemenea să îl învățăm de la capăt. Așadar, drama a pornit să caute, dincolo de achizițiile cele mai utile, o realitate cu mult mai profundă, iar această artă are același obiect ca și celelalte.

De aici decurge că arta vizează întotdeauna *individualul*. Ceea ce pictorul fixează pe pânză este ceea ce el a văzut într-un anumit loc, într-o anumită zi, la o anumită oră, cu culori pe care nu le va mai revedea. Ceea ce poetul cântă este o stare sufletească care a fost a lui și numai a lui și care nu va mai reapărea niciodată. Ceea ce dramaturgul ne pune sub ochi este derularea unui suflet, este o transă vie a sentimentelor și evenimentelor, în fine, ceva care se prezintă o singură dată pentru a nu se mai reproduce niciodată. Le vom da acestor sentimente denumiri generale, însă într-un alt suflet nu vor fi același lucru. Ele sunt *individualizate*. Prin aceasta aparțin mai ales artei, întrucât generalitățile, simbolurile, chiar și tipurile, dacă doriți, sunt moneda curentă pentru percepțiile noastre de zi cu zi. De unde provin atunci neînțelegerile pe această temă?

Explicația constă în aceea că sunt confundate două lucruri extrem de diferite: generalitatea obiectelor și aceea a judecăților pe care le emitem despre obiecte. Din faptul că un sentiment este recunoscut în mod general drept autentic nu rezultă că acesta ar fi și un sentiment general. Nu există nimic mai singular decât personajul lui Hamlet. Dacă seamănă în anumite privințe cu alți oameni, atunci nu prin aceasta ne interesează el mai mult. Însă este acceptat în mod universal, admis în mod unanim ca fiind viu. Numai în acest din urmă sens Hamlet ține de un adevăr universal. La fel stau lucrurile cu toate celelalte produse ale artei. Fiecare dintre ele este singular, însă va sfârși, dacă poartă însemnele genialității, prin a fi acceptat

de toată lumea. De ce îl acceptăm? Și, dacă este unic în genul său, după ce semne îl recunoaștem ca fiind adevărat? Cred că îl recunoaștem prin însuși efortul pe care el ne determină să-l facem asupra noastră pentru a ajunge în sfârșit să avem, la rândul nostru, o privire sinceră. Sinceritatea este comunicativă. Acel ceva pe care l-a văzut artistul noi nu avem cum să-l vedem la rândul nostru, fără îndoială, cel puțin nu în același fel; însă dacă el a văzut ceva în mod serios, atunci efortul pe care l-a întreprins pentru a îndepărta vălul ne impune să îl imităm. Opera lui este un exemplu care ne servește drept lecție. Cu eficacitatea acestei lecții se măsoară tocmai autenticitatea operei. Așadar, adevărul poartă în sine o putere de convingere, chiar de conversiune, care este marca după care îl recunoaștem. Cu cât opera este mai mare și adevărul mai profund întrevăzut, cu atât mai mult efectul se va lăsa așteptat, însă și cu atât mai mult acest efect va tinde să devină universal. Așadar, universalitatea se află aici în efectul produs, nu în cauză.

Cu totul altul este obiectul comediei. Aici generalitatea se află în opera însăși. Comedia pictează caractere pe care noi le-am întâlnit și pe care avem să le mai întâlnim de-a lungul vieții noastre. Ea notează asemănările, intenționează să ne aștearnă sub privire tipuri de oameni. Chiar va crea, la nevoie, tipuri noi. Prin aceasta, ea contrastează cu celelalte arte.

Înseși titlurile marilor comedii sunt deja semnificative. *Mizantropul*, *Avarul*, *Jucătorul*, *Distratul* etc., iată nume de genuri. Iar acolo unde comedia de caracter a putut extrage un nume propriu, acesta este imediat antrenat, prin greutatea conținutului său, în curentul numelor comune. Spunem „un Tartuffe“, însă nu spunem niciodată „o Fedră“ sau „un Polyeucte“.

Mai mult, unui poet tragic nu-i va veni niciodată ideea de a grupa în jurul personajului său principal personaje secundare care să-i fie, ca să zicem așa, copii simplificate. Eroul tragediei este o individualitate în genul său. L-am putea imita, însă în acest caz vom trece,

conștient sau nu, de la tragic la comic. Nu îi seamănă nimeni pentru că el nu seamănă cu nimeni. Dimpotrivă, un instinct remarcabil îl poartă pe autorul comic, atunci când își compune personajul principal, către a face să graviteze în jurul acestuia alte personaje care să manifeste aceleași trăsături generale. Numeroase comedii au drept titlu un nume la plural sau un termen colectiv: *Femeile savante*, *Prețioasele ridicole*, *Lumea în care ne plictisim* etc. sunt tot atâtea reiterări care au loc pe scenă prin diverse personaje care reproduc un același tip fundamental. Ar fi interesant de analizat această tendință a comediei. Probabil că am găsi în primul rând presentimentul unui fapt deja semnalat de medici, și anume că dezechilibrele de același tip sunt purtate printr-o atracție obscură către a se căuta unele pe celelalte. Fără a confirma neapărat această ipoteză a medicinei, personajul comic este de obicei, așa cum am mai arătat, un *distrat*, iar de la această distragere până la o ruptură completă a echilibrului trecerea se realizează insesizabil. Însă există și o altă explicație. Dacă obiectivul autorului comic este acela de a ne prezenta aceste tipuri, cu alte cuvinte caractere capabile de a se repeta, cum atunci să o facă mai bine dacă nu prin a ne arăta mai multe exemplare diferite ale aceluiași tip? Naturalistul nu procedează altfel atunci când cercetează o specie. El îi enumeră și îi descrie principalele variațiuni.

Această diferență esențială dintre tragedie și comedie, una având de-a face cu indivizi, iar cealaltă cu genuri, se mai poate manifesta și în felul următor. Ea apare în elaborarea primară a operei. Se manifestă încă de la început prin două metode de observație cât se poate de diferite.

Oricât de paradoxală ar părea această afirmație, nu credem că observarea altor oameni îi este necesară poetului tragic. De fapt, mai întâi descoperim că marii autori au dus o viață destul de retrasă, burgheză, fără ca existența să le fi oferit vreo ocazie de a vedea desfășurându-se în jurul lor pasiunile a căror descriere

fidelă o încearcă în operă. Însă, chiar presupunând că ar fi fost expuși la un asemenea spectacol, ne putem întreba dacă le-a fost de fapt de vreun folos. De fapt, ne interesează, în opera poetului, viziunea asupra anumitor stări sufletești foarte profunde sau asupra anumitor conflicte cu totul interioare. Or, această viziune nu se poate realiza din afară. Sufletele nu sunt penetrabile unele de către celelalte. Noi nu percepem în exterior decât anumite semne ale pasiunii. Nu le interpretăm – oricum am face-o defectuos – decât prin analogie cu ceea ce am trăit noi înșine. Așadar, este esențial ceea ce am trăit noi înșine și, la urma urmei, nu putem cunoaște bine decât propria noastră inimă atunci când, să zicem, ajungem să o cunoaștem. Înseamnă aceasta că poetul a trăit el însuși ceea ce descrie, că a trecut prin situațiile experimentate de personajele sale și că a trăit viața interioară a acestora? Și de această data, biografiile poetilor ne indică altceva. De altfel, cum am putea crede că același om ar putea fi Macbeth, Othello, Hamlet, Regele Lear și mulți alții? Însă poate că ar trebui în acest caz să facem o distincție între personalitatea pe care *o au* și acelea pe care *le-ar fi putut avea*. La urma urmei, caracterul pe care îl avem este rezultatul unei alegeri care se reînnoiește fără oprire. Există puncte de bifurcație (cel puțin aparente) de-a lungul întregii noastre vieți, iar noi percepem destul de clar direcțiile posibile, chiar dacă nu o putem urma decât pe una singură. A reveni pe urma propriilor pași, a urma până la capăt direcțiile întrevăzute, tocmai în aceasta pare să constea imaginația poetică. Știu prea bine că Shakespeare nu a fost nici Macbeth, nici Hamlet, nici Othello; însă *ar fi fost* aceste personaje diferite dacă circumstanțele, pe de o parte, și consimțământul voinței sale, de cealaltă parte, ar fi ajuns la această stare de erupție violentă care, altfel, la el nu a fost decât un puseu interior. Ne-am înșela grav asupra rolului imaginației poetice dacă am crede că ea își compune eroii din bucățele împrumutate din dreapta și din stânga, ca și cum ar coase un costum de Arlechin. Nu ar ieși nimic viu din așa ceva. Viața nu poate fi recompusă. Ea

pur și simplu se lasă privită. Imaginația poetică nu poate fi altceva decât o viziune mai completă asupra realității. Dacă personajele create de scriitor ne dau impresia de viață, aceasta se întâmplă pentru că ele sunt scriitorul însuși, artistul multiplicat, aprofundându-se pe sine într-un efort de observare interioară atât de puternic încât sesizează virtualul în real și reia, pentru a desăvârși o operă completă, ceea ce natura a lăsat în el doar în stadiul de schiță sau de simplu proiect.

Cu totul altul este genul de observație care dă naștere comediei. Este vorba despre o observație exterioară. Oricât de interesat ar fi autorul comic de cei mai ridicoli dintre oameni, el nu va merge, cred eu, până la a căuta ridicolul din sine. De altfel, nici nu ar putea să-l găsească: nu suntem rizibili decât prin acea dimensiune a persoanei noastre care se dezlănțește de conștiința noastră. Așadar, această observare se va exercita asupra altor oameni. Însă tocmai prin această observare va căpăta un caracter de generalitate, pe care nu l-ar putea avea atunci când am îndrepta-o asupra-ne. Căci, instalându-se la suprafață, ea nu va fi interesată decât de învelișul persoanelor, acel ceva prin care cele mai multe dintre ele se ating și devin capabile să semene. Ea nu va merge mai departe. Și, chiar dacă ar putea-o face, ea nu ar vrea să o facă, pentru că nu ar avea nimic de câștigat. A pătrunde mai adânc în personalitate, a lega efectele din exterior de cauze din ce în ce mai intime și mai profunde ar însemna compromiterea și, în cele din urmă, sacrificarea a ceea ce în efect ținea de rizibil. Pentru a fi tentați să râdem trebuie ca noi să localizăm această cauză într-o regiune intermediară a sufletului. Trebuie, în consecință, ca efectul să ne apară mai degrabă ca mijloc, ca mijloc al umanității. Și, asemenea tuturor mijloacelor, și acesta se obține prin aducerea laolaltă a datelor separate printr-o comparație între cazurile analoge cărora trebuie să li se exprime chintesența și, nu în ultimul rând, printr-un efort de abstractizare și de generalizare asemănător aceluia pe care fizicienii îl operează asupra faptelor pentru a le

degaja legile. Pe scurt, metoda și obiectivul sunt în acest caz de aceeași natură cu acelea din știința inductivă, în sensul că această observație este exterioară, iar rezultatul ei este generalizabil.

Revenim astfel, printr-un lung ocol, la o concluzie dublă care s-a degajat în cursul studiului nostru. Pe de o parte, o persoană nu este niciodată ridicolă decât printr-o dispoziție care seamănă unei distrageri, decât prin ceva care trăiește pe seama ei fără să se organizeze împreună cu ea, ca un parazit: iată de ce această dispoziție se observă din afară și se poate corecta. Însă, pe de altă parte, obiectivul râsului fiind însăși această corecție, este util ca acesta să atingă printr-o aceeași lovitură cel mai mare număr posibil de persoane. Iată de ce observația comică merge din instinct către generalitate. Ea alege, dintre singularități, pe acelea care sunt susceptibile de a se reproduce și care, prin consecință, nu sunt legate indisolubil de individualitatea persoanei; singularitățile comune, am putea spune. Transportându-le pe scenă, ea creează opere care aparțin fără îndoială artei prin aceea că vizează inconștient să placă, însă care se separă net de celelalte opere de artă prin caracterul lor general, ca și prin intenția inconștientă de a corija și a instrui. Așadar, suntem îndreptățiți să spunem despre comedie că se află la mijloc între artă și viață. Nu este dezinteresată, precum arta pură. Organizând râsul, ea acceptă viața socială ca pe un mediu natural și chiar dă curs unuia dintre impulsurile vieții sociale. Însă, din acest punct de vedere, ea îi întoarce spatele artei, care este o ruptură de societate și o întoarcere la natura pură.

Să vedem, după tot ceea ce s-a spus până acum, în ce manieră trebuie să procedăm pentru a crea o dispoziție de caracter în mod ideal comică, comică în sine însăși, în originile și în toate manifestările sale. Aceasta va trebui să fie profundă pentru a-i putea oferi comediei o hrană durabilă, dar și, în același timp, superficială pentru a rămâne în ton cu comedia; de asemenea, trebuie să fie invizibilă pentru acela care o posedă, întrucât comicul este

inconștient, dar și vizibilă pentru restul lumii, ca să poată provoca un răs universal; plină de indulgență pentru ea însăși ca să poată etala fără scrupule, jenantă pentru ceilalți, așa încât aceștia să o poată reprima fără milă; corigibilă imediat pentru a nu fi fost inutil faptul că am răs de ea, sigură că va renaște sub alte înfățișări pentru ca răsul să-și găsească mereu de lucru. Mai mult, trebuie să fie inseparabilă de viața socială, deși insuportabilă pentru societate, și, în fine, capabilă să adopte cea mai mare varietate de forme imaginabile, să li se alăture tuturor viciilor și câtorva dintre virtuți. Iată care sunt elementele care trebuie forjate laolaltă. Chimistul sufletului, căruia îi vom fi încredințat acest preparat delicat, va fi un pic dezamăgit, este adevărat, atunci când va veni momentul să-și golească retorta. Va descoperi că și-a dat silința să recompună un amestec pe care și l-ar fi putut procura deja gata făcut și fără nicio osteneală, fiind atât de răspândit în umanitate pe cât este aerul în natură.

Acest amestec este vanitatea. Nu cred că există vreun defect mai superficial, nici mai profund decât acesta. Rănile pe care i le producem nu sunt niciodată suficient de grave și, cu toate acestea, ea nu vrea deloc să și le vindece. Serviciile pe care i le aducem sunt cele mai fictive dintre toate; cu toate acestea, tocmai astfel de servicii lasă în urma lor o recunoștință durabilă. Ea însăși abia dacă este un viciu și, cu toate acestea, viciile gravitează toate în jurul ei și tind, rafinându-se, să nu mai fie altceva decât mijloace pentru a o satisface. Născută din viața socială – întrucât este o adorație față de sine fondată pe admirația pe care credem că le-o inspirăm celorlalți –, ea este astfel încă și mai naturală, înăscută într-un mod și mai universal decât egoismul, căci natura triumfă asupra egoismului adeseori, în timp ce numai prin reflecție am putea să-i venim de hac vanității. De fapt, nici măcar nu cred că ne naștem modești, cu condiția să nu numim „modestie” ceva care este mai degrabă o timiditate cu totul fizică, care se află de altfel mult mai aproape de orgoliu decât ne-am imagina. Modestia adevărată nu poate fi decât o meditație

asupra vanității. Ea se naște din contemplarea iluziilor celuilalt și din teama de a se pierde de sine însuși. Este ca o circumspecție științifică în legătură cu ceea ce am putea spune și cu ceea ce am putea gândi despre noi înșine. Se construiește din corecții și retușuri. În fine, este o virtute dobândită.

Este dificil de spus exact la ce moment grija de a deveni modest se separă de teama de a deveni ridicol. Însă teama și grija se confundă, desigur, la origine. Un studiu complet al iluziilor vanității și al ridicolului care i se asociază ar putea clarifica într-o bună zi de unul singur teoria râsului. Am vedea în acest caz cum râsul își îndeplinește cu regularitate una dintre principalele sale funcții, care este aceea de a aduce aminte, în lumina deplinei conștiințe de sine, de amorul propriu distrat și de a obține astfel cea mai mare sociabilitate cu puțință a caracterelor. Vom vedea cum vanitatea, care este un produs natural al vieții sociale, jenează totuși societatea, tot așa cum anumite otrăvuri slabe secretate de organismul nostru l-ar intoxica pe acesta pe termen lung dacă alte secreții nu le-ar neutraliza efectul. Râsul îndeplinește fără conținere un astfel de demers. În acest sens, am putea spune că remediul specific al vanității este râsul și că defectul esențialmente rizibil este vanitatea.

Atunci când am vorbit despre comicul formelor și al mișcării am arătat cum cutare sau cutare imagine simplă, rizibilă prin ea însăși, poate să se insinueze în alte imagini mai complexe și să le infuzeze cu câte ceva din virtuțile sale comice; astfel, cele mai înalte forme ale comicului se explică uneori prin cele mai triviale dintre acestea. Însă operația inversă se petrece poate încă și mai frecvent și există efecte comice extrem de grosiere care sunt duse până la capătul josniciei lor printr-un comic extrem de subtil. Astfel, vanitatea, această formă superioară a comicului, este un element pe care trebuie să-l căutăm cu acribie, chiar și inconștient, în toate manifestările vieții umane. O vom căuta chiar dacă o facem numai pentru a râde de ea. Iar imaginația noastră o pune adeseori acolo

unde ea nu are ce căuta. Poate că la această origine ar trebui să raportăm comicul fundamental grosier al anumitor efecte pe care psihologii nu le-au explicat îndeajuns de satisfăcător prin contrast: un om scund care se înalță pe vârfuri pentru a trece printr-o ușă înaltă sau două persoane, una foarte înaltă, cealaltă minuscule, care merg solemn braț la braț etc. Privind de aproape această ultimă imagine, cred că veți găsi că cea mai scundă dintre cele două persoane vi se va părea că face eforturi pentru a se *înălța* la nivelul celei înalte, asemenea broaștei din fabulă care voia să devină la fel de mare precum boul.

Nu este cazul să enumerăm aici trăsăturile de caracter care țin de vanitate sau care îi fac acesteia concurență pentru a se impune atenției autorului comic. Am arătat deja că toate defectele pot deveni rizibile și, la rigoare, chiar și anumite calități. Chiar dacă am putea întocmi o listă a elementelor ridicole deja cunoscute, comedia își va asuma imediat sarcina de a lungi o astfel de listă, evident, nu creând ridicolul din fantezie pură, ci identificându-i *direcțiile* comice care până atunci trecuseră neobservate. În acest mod, imaginația poate să izoleze în desenul complicat al unui singur covor figuri de fiecare dată noi. Condiția esențială, după cum știm, este ca particularitatea observată să apară imediat ca un fel de cadru în care ar putea să se insereze mai multe persoane.

Însă există și cadre deja făcute, constituite de societatea însăși, necesare acesteia pentru că se fondează pe o diviziune a muncii. Mă refer la meserii, funcții și profesii. Orice profesie specială le conferă acelor care aleg să trăiască numai între limitele ei anumite obișnuințe spirituale și anumite particularități de caracter prin care practicanții ei ajung să semene unii cu alții și prin care, de asemenea, ajung să se distingă de toți ceilalți. Astfel, în sânul societății mari ajung să se constituie mici societăți. Fără îndoială că ele rezultă din însăși organizarea societății în general. Și, cu toate acestea, ele riscă, dacă se izolează prea mult, să submineze sociabilitatea. Or, râsul are tocmai funcția de a reprima tendințele separatiste.

Rolul său este acela de a corecta rigiditatea readucând-o la suplețe, de a-l readapta pe fiecare membru al societății la toți ceilalți și, nu în ultimul rând, de a atenua asperitățile. Așadar, avem aici un gen de comic ale cărui variațiuni ar putea fi determinate dinainte. Le vom numi, dacă doriți, *comicul profesional*.

Nu vom intra în detaliile acestor variațiuni. Am dori mai degrabă să insistăm asupra aspectelor pe care le au în comun. În prima linie figurează vanitatea profesională. Fiecare dintre maestrul domnului Jourdain își plasează arta deasupra tuturor celorlalte. Există un personaj al lui Labiche care nu înțelege că cineva poate să fie și altceva în afară de negustor de lemne. Pentru că el este, evident, negustor de lemne. În acest caz, vanitatea va înclina de altfel înspre a deveni *solemnitate* pe măsură ce profesia exercitată va presupune doze mai mari de șarlatanie. Este remarcabil faptul că, cu cât o activitate este mai contestabilă, cu atât mai mult aceia care o practică tind să se creadă investiți cu un veritabil sacerdoțiu și să le ceară tuturor să se încline în fața misterelor sale. Profesiile utile sunt în mod vădit făcute pentru public; însă acelea de o utilitate îndoielnică nu-și pot justifica existența decât presupunând că publicul există pentru ele. Or, tocmai această iluzie se află la baza solemnității. Comicul medicilor lui Molière provine în mare parte din această zonă. Ei îl tratează pe bolnav ca și cum acesta ar fi fost creat special pentru medicină și ca și cum natura însăși ar depinde de medicină.

O altă formă a acestei rigidități comice este ceea ce aș numi *încremenirea în profesie*. Personajul comic se va insera atât de riguros în cadrul rigid al funcției sale, încât nu-i va mai rămâne niciun spațiu pentru a se mișca și, mai ales, pentru a se emoționa, ca toți ceilalți oameni. Să ne aducem aminte de cuvintele judecătorului Perrin Dandin către Isabelle, care îl întreabă cum de rezistă să asiste la torturarea nefericiților: „Eh, trec repede, nu durează mai mult de o oră, două.”

Oare nu seamănă acest fel de înăsprire profesională

cu aceea a lui Tartuffe, exprimându-se, ce-i drept, prin vocea lui Orgon?

*Chiar de-aș vedea murindu-mi frate, mamă și soție,
Tot nu mi-ar păsa!*

Însă mijlocul cel mai des utilizat pentru a împinge o profesie în zona comicului este acela de a o cantona, ca să zicem așa, în interiorul limbajului care îi este propriu. Îi vom face pe judecător, medic, soldat să le aplice lucrurilor obișnuite jargonul dreptului, al strategiei militare sau al medicinei, ca și cum aceștia ar fi devenit incapabili de a mai putea vorbi ca restul lumii. De obicei, acest gen de comic este cât se poate de grosier, însă devine mai delicat, așa cum spuneam, atunci când descoperă o particularitate de caracter asociată cu o obișnuință profesională. Să ne aducem aminte de jucătorul lui Régnard, care se exprima cu atâta originalitate în termenii jocurilor, botezându-și valetul Hector, așteptând să-și numească logodnica „Pallas, binecunoscutul nume ale Damei de Pică”.

Un exemplu similar apare în *Femeile savante*, piesă al cărei comic constă, în mare parte, în aceea că doamnele transpun ideea de ordine științifică în termenii sensibilității feminine: „Epicur îmi place...”, „Ador vortexurile” etc. Să ne aducem aminte de actul al treilea: le vom vedea pe Armande, Philaminte și Bélise exprimându-se sistematic în acest stil.

Mergând încă și mai departe în această direcție, vom descoperi că există și o logică profesională, adică o manieră de a raționa care poate fi deprinsă în anumite medii și care este valabilă numai în acel mediu și inutilă pentru restul lumii. Însă contrastul dintre aceste două logici, una particulară, iar cealaltă universală, angajează anumite efecte comice de o natură specială, asupra cărora este util să zăbovim ceva mai mult. Atingem prin aceasta un punct important al teoriei râsului. De altfel, vom lărgi cadrul de analiză al acestei probleme, privind-o în întreaga ei generalitate.

Fiind atât de ocupați cu degajarea cauzei profunde a comicului, a trebuit să neglijăm până acum una dintre cele

mai evidente manifestări ale sale. Așadar, vom vorbi în cele ce urmează despre logica proprie personajului comic și grupului comic, logică stranie, care poate, în anumite cazuri, să-i lase absurdității un spațiu larg de desfășurare.

Théophile Gautier spunea despre comicul extravagant că este logica absurdului. Mai multe filosofii ale râsului gravitează în jurul unei idei similare. Orice efect comic implică într-o anumită măsură și contradicția. Ceea ce ne face să râdem este absurdul realizat într-o formă concretă, o „absurditate vizibilă” sau, și mai mult, o aparență de absurditate, mai întâi admisă, apoi imediat corectată, sau încă și mai bine ceea ce este absurd pe de o parte și explicabil în mod direct pe de alta etc. Toate aceste teorii conțin, fără îndoială, și părți de adevăr, însă ele nu se aplică în primă instanță decât anumitor efecte comice cât se poate de grosolane și, chiar și în cazurile în care se aplică, ele neglijează, se pare, elementul caracteristic al rizibilului, adică *genul întru totul particular* de absurditate pe care îl deține comicul atunci când acesta conține și absurd. Cum să ne convingem de aceasta? Nu avem decât să alegem una dintre aceste definiții și să compunem efecte urmând formula; cel mai adesea nu vom obține un efect rizibil. Absurditatea, atunci când o întâlnim în comic, nu este așadar o absurditate oarecare, ci una determinată. Ea nu creează comicul, ci mai degrabă derivă din el. Nu este cauză, ci mai curând efect, un efect foarte special, în care se reflectă natura specială a cauzei care îl produce. Cunoaștem care este această cauză. Așadar, nu ne va fi greu acum să îi înțelegem efectul.

Să presupunem că într-o zi vă plimbați pe un drum de țară și percepeți în vârful unei coline ceva care seamănă vag cu un corp mare și imobil cu brațe care se învârtesc. Nu știți încă ce este, însă căutați printre *ideile* dumneavoastră, adică printre amintirile de care dispune memoria dumneavoastră, o amintire care să se potrivească cel mai bine cu ceea ce percepeți. Aproape imediat vă va veni în minte imaginea unei mori. Puțin contează dacă tocmai ați citit, cu puțin timp înainte de a ieși la plimbare, povești

cu zâne și cu uriași cu brațe interminabile. Gândirea „sănătoasă” constă în a ști să ne reamintim, sunt de acord, dar mai ales în a ști să uităm. Gândirea sănătoasă este efortul unui spirit care se adaptează și se readaptează fără încetare, schimbând ideea atunci când își schimbă obiectul. Este o mobilitate a inteligenței care se reglează exact în funcție de mobilitatea lucrurilor. Este continuitatea în mișcare a atenției noastre îndreptate asupra vieții.

Iată-l acum pe Don Quijote plecând la luptă. El a citit în romanele sale despre cavalerul care întâlnește în calea sa inamici gigantici. Așadar, lui îi trebuie un uriaș. Ideea de uriaș este o amintire privilegiată care s-a instalat în spiritul său, care rămâne în acesta la pândă, care așteaptă, nemișcată, ocazia de a se precipita în afară și de a se incarna într-un obiect. Această amintire vrea să se materializeze, astfel că la prima ocazie obiectul văzut, chiar dacă nu are cu uriașul decât o asemănare vagă, va primi de la acesta forma de uriaș. Prin urmare, Don Quijote va vedea uriași acolo unde noi vedem mori de vânt. Acest lucru este comic și absurd. Însă este oare o absurditate oarecare?

Iată o inversare cu totul specială a gândirii sănătoase. Ea constă în a pretinde că modelează lucrurile conform unei idei clare, și nu că modelează ideile conform lucrurilor. Constă în a vedea înaintea ochilor acel ceva pe care îl are în vedere gândirea, în loc ca aceasta să aibă în vedere ceea ce vede propriu-zis. Gândirea sănătoasă face în așa fel încât amintirile să rămână mereu în alertă, astfel încât amintirea potrivită va răspunde de fiecare dată la apelul situației prezente și nu va servi decât la a o interpreta. La Don Quijote, dimpotrivă, există un grup de amintiri care le comandă altora și care îl domină chiar și pe Don Quijote însuși; așadar, realitatea este aceea care trebuie să se încline de această dată în fața imaginației, nemaiaivând altă întrebuintare decât aceea de a-i da imaginației un corp. Odată formată iluzia, Don Quijote o dezvoltă de altfel în mod rezonabil în toate consecințele

sale; el acționează în interiorul iluziei cu siguranța și precizia unui somnambul care își joacă visul. Aceasta este originea erorii și aceasta este logica specială care prezidează aici absurditatea. Însă îi este această logică specifică lui Don Quijote?

Am arătat că personajul comic păcătuiește prin încăpățânarea spiritului sau a caracterului, prin faptul de a fi distrat, prin automatism. La baza comicului există o rigiditate de un anumit fel care ne face să mergem drept pe drumul său și să nu auzim și să nu ascultăm de nimic. Câte scene comice din teatrul lui Molière nu se reduc al acest tip simplu, un *personaj care își urmează ideea fixă*, care revine la ea mereu, deși este întrerupt de fiecare dată! Se realizează de fapt o trecere insesizabilă de la acela care nu vrea să înțeleagă nimic la acela care nu vrea să vadă nimic și, în final, la acela care nu mai vede decât ceea ce vrea să vadă. Spiritul care se încăpățânează va sfârși prin a alinia lucrurile la ideea lui, în loc de a-și regla gândirea în conformitate cu lucrurile. Orice personaj comic se află, așadar, pe calea iluziei pe care tocmai am descris-o, iar Don Quijote ne furnizează tipul general al absurdității comice.

Oare această inversare a gândirii sănătoase poartă vreun nume? O întâlnim, fără îndoială, acută sau cronicizată, în anumite forme ale nebuniei. Ea seamănă din multe puncte de vedere cu ideea fixă. Însă nici nebunia, în general, nici ideea fixă nu ne fac să râdem, întrucât sunt maladii. Ele ne trezesc mila. Râsul, după cum știm, este incompatibil cu emoția. Dacă există o nebunie rizibilă, aceasta nu poate fi decât o nebunie care se poate concilia cu starea de sănătate generală a spiritului, o nebunie normală, ca să zicem așa. Or, există o stare normală a spiritului care imită foarte bine nebunia, unde regăsim aceleași asocieri de idei ca în alienare, aceeași logică singulară ca în ideea fixă. Aceasta este starea de vis. Fie analiza noastră este inexactă, fie ea ar trebui să se poată formula în următoarea teoremă: *Absurditatea comică este de aceeași natură cu absurditatea visurilor.*

Mai întâi, incursiunea inteligenței în domeniul visului este aceea pe care am descris-o mai devreme. Spiritul, îndrăgostit de sine însuși, nu mai caută în lumea exterioară decât un pretext pentru a-și materializa fabulațiile. Sunetele ajung în mod confuz la ureche, culorile circulă încă în câmpul viziunii; pe scurt, simțurile nu sunt complet închise. Însă visătorul, în loc să facă apel la toate amintirile sale pentru a interpreta ceea ce percepe simțurile, se servește dimpotrivă de ceea ce percepe pentru a da corp amintirii perfecte; prin urmare, același zgomot al vântului vâjâind prin șemineu va deveni în starea sufletească a visătorului, în conformitate cu ideea care îi ocupă imaginația, urlet de animale sălbatice sau cântec melodios. Acesta este mecanismul obișnuit al iluziei visului.

Însă, dacă iluzia comică este o iluzie a visului, dacă logica comicului este logica viselor, atunci ne-am putea aștepta să regăsim în logica rizibilului diferitele particularități ale logicii visului. Și de această dată se verifică legea pe care o cunoaștem foarte bine: fiind dată o formă a rizibilului, alte forme, care nici măcar nu conțin același fond comic, devin rizibile prin asemănarea lor exterioară cu prima. Este ușor de văzut, la urma urmei, că întregul joc al *ideilor* ne-ar putea amuza, cu condiția să ne aducă aminte, de departe sau de aproape, de jocurile visului.

Să semnalăm în primul rând o anumită relaxare generală a regulilor raționării. Raționamentele de care râdem sunt acelea despre care știm că sunt incorecte, dar pe care le-am putea socoti drept corecte dacă le-am întâlni în vis. Ele contrafac raționamentul corect pentru a păcăli un spirit adormit. Tot de logică țin, dacă dorim, însă de o logică lipsită de ton și care ne scutește, tocmai prin aceasta, de efortul intelectual. Numeroase „trăsături ale spiritului” sunt raționamente de acest gen, prescurtate astfel încât să nu ne mai ofere decât punctul de plecare și concluzia. Aceste jocuri ale spiritului evoluează de altfel înspre jocurile de cuvinte pe măsură ce relațiile stabilite

între idei devin mai superficiale: încetul cu încetul ajungem să nu mai ținem cont de sensul cuvintelor auzite, ci numai de sunete. Oare nu interpretăm așa, ca legate de vis, anumite scene foarte comice în care un personaj repetă sistematic în sens opus afirmațiile pe care un altul i le suflă la ureche? Dacă ați adormi în mijlocul unor oameni care pălăvrăgesc, ați găsi uneori că afirmațiile lor se deformează și se sudează laolaltă la întâmplare pentru a căpăta în spiritul dumneavoastră semnificații bizare; în acest fel ați reproduce, față de persoana care vorbește, scena dintre Petit-Jean și Sufleur.

Există și obsesii comice care se aseamănă mult, se pare, cu obsesiile viselor. Cui nu i s-a întâmplat să vadă o aceeași imagine reapărând în mai multe vise succesive și cu o semnificație plauzibilă în fiecare dintre ele, deși aceste vise nu mai aveau nimic altceva în comun? Efectele de repetiție adoptă uneori această formă specială în teatru și în romane; unele dintre ele au rezonanțe de vis. Și probabil că același lucru este valabil și în cazul multor refrene de cântece: se încăpățânează, revin, mereu același, la finalul tuturor strofelor, de fiecare dată cu un sens diferit.

Adeseori observăm în vis un anumit crescendo, o bizarerie care se accentuează pe măsură ce visul avansează. O primă concesie smulsă rațiunii antrenează o a doua, aceasta aduce după sine una și mai gravă și tot așa, până la absurditatea finală. Însă acest drum către absurd îi dă aceluia care visează o senzație singulară. Cred că este acea senzație pe care o resimte și bețivul atunci când își dă seama că alunecă într-o manieră agreabilă către o stare în care nimic nu va mai conta pentru el, nici logica, nici convențiile. Să cercetăm acum dacă anumite comedii de-ale lui Molière nu dau cumva aceeași senzație. De exemplu, *Domnul de Pourceaugnac*, care începe aproape rezonabil și continuă prin excentricități de tot felul; sau, un alt exemplu, *Burghezul gentilom*, în care personajele, pe măsură ce avansează piesa, dau impresia că s-au lăsat antrenate într-un vârtej al nebuniei. „Dacă se

va găsi unul și mai nebun, atunci eu mă duc s-o spun la Roma.” Această replică ne avertizează că piesa s-a încheiat, ne face să ieșim din visul din ce în ce mai extravagant în care ne afundaserăm împreună cu domnul Jourdain.

Însă există mai presus de orice și o demență care îi este proprie visului. Există anumite contradicții speciale, atât de naturale pentru imaginația visătorului, atât de șocante pentru rațiunea omului lucid, încât aceleia care nu a avut această experiență i-ar fi imposibil să-și facă o idee exactă și completă. Facem aluzie aici la acea stranie fuziune pe care visul o operează adeseori între două persoane care devin una și rămân totuși distincte. De obicei, unul dintre cele două personaje este chiar acela care doarme. El simte că nu a încetat să fie ceea ce este, dar că a devenit totuși și un altul. Este și nu este el însuși. Se aude vorbind, se vede acționând, însă simte că un altul i-a împrumutat corpul și i-a luat vocea. Sau are conștiința că vorbește și acționează ca de obicei, numai că va vorbi despre el ca despre un străin cu care nu are nimic în comun; se va fi detașat de sine însuși. Oare nu regăsim această confuzie stranie în anumite scene comice? Nu vorbesc despre *Amphitryon*, unde confuzia este sugerată fără îndoială spiritului spectatorului, ci la acele cazuri în care efectul comic provine mai degrabă din ceea ce am numit mai sus o „interferență de două serii”. Mă refer la raționamentele extravagante și comice în care această confuzie se întâlnește cu adevărat în stare pură, deși este încă nevoie de un efort de reflecție pentru a o degaja. Să ascultăm, de pildă, următorul răspuns dat de Mark Twain unui reporter în cadrul unui interviu: „Aveți un frate?” „Da; noi îi spunem Bill. Sărmanul Bill!” „Deci a murit?” „Asta n-am aflat-o niciodată. Asupra afacerii ăsteia planează un mare mister. Am fost, defunctul și cu mine, gemeni, iar la vârsta de cincisprezece zile am fost îmbăiați în aceeași copaie. Unul dintre noi s-a înecat, însă nu s-a știut niciodată care dintre noi doi. Unii cred că Bill, alții cred că eu. Straniu... Dar dumneavoastră ce părere aveți?

Ascultați, vă voi spune un secret pe care nu l-am mai împărtășit nimănui până acum. Unul dintre noi doi avea un semn particular, o pată mare de culoare pe partea interioară a mâinii stângi; eu sunt acela. Or, tocmai acest copil s-a înecat... etc.” Privind mai îndeaproape, vom vedea că absurditatea acestui dialog nu este una oarecare. Ea ar dispărea dacă personajul care vorbește nu ar fi tocmai unul dintre cei doi gemeni despre care vorbește. Ea ține de faptul că Mark Twain declară că este unul dintre cei doi gemeni, exprimându-se totuși ca și cum ar fi un al treilea personaj, care doar relatează povestea celor doi. Și noi procedăm similar în multe dintre visele noastre.

Odată cu acest ultim punct de vedere comicul ne apare sub o formă puțin mai diferită decât aceea pe care i-am atribuit-o până acum. Am văzut în răs mai ales un mijloc de corecție. Luați continuitatea efectelor comice, izolați, din aproape în aproape, tipurile dominante: veți descoperi că efectele intermediare își capătă virtutea comică de la asemănarea cu aceste tipuri și că tipurile însele sunt tot atâtea modele de impertinență față de societate. La aceste impertinențe societatea reacționează prin râs, care este la rândul său o impertinență încă și mai mare. Așadar, râsul nu are nimic binevoitor în sine. Mai degrabă el răspunde cu rău la rău.

Însă nici acest aspect nu este acela care ne frapază întâi de toate în impresia de rizibil. Personajul comic este adeseori unul cu care începem să empatizăm material. Vreau să spun că ne punem în locul lui pentru foarte puțin timp, că îi adoptăm gesturile, cuvintele, actele și că, dacă ne amuzăm de ce este rizibil în acesta, o facem pentru că în imaginație ne amuzăm împreună: în primă instanță îl tratăm ca pe un camarad. Așadar, la acela care râde există o aparență cel puțin de bonomie, de jovialitate amabilă, de care ar fi nedrept să nu ținem cont. În râs există mai ales o mișcare de detentă, remarcată adeseori, căreia ar trebui să-i căutăm motivul. În niciun alt loc nu este această impresie mai sensibilă decât în exemplele oferite ultima dată. De altfel, tot la ele vom apela pentru a găsi și

explicația.

Atunci când personajul comic își urmează automat ideea, el sfârșește prin a gândi, vorbi, acționa ca prin vis. A rămâne în contact cu lucrurile și cu oamenii, nevăzând decât ceea ce este și negândindu-se decât la ceea ce se petrece, necesită un efort neîntrerupt de vigilență intelectuală. Gândirea sănătoasă este însuși acest efort. Este o trudă. Însă a se detașa de lucruri și, în același timp, a putea percepe în continuare imagini, a se rupe de logică și, totuși, a mai putea asocia și în continuare ideile, iată ceva care ține pur și simplu de joc sau, dacă ne place mai mult, de lâncezeală. Absurditatea comică ne dă, așadar, mai întâi impresia unui joc de idei. Prima noastră mișcare este să ne asociem acestui joc. Aceasta ne acordă o pauză de la truda de a gândi.

Sunt multe altele de spus despre celelalte forme ale rizibilului. Am putea spune că la baza comicului se află tendința de a ne lăsa să alunecăm de-a lungul unei pante ușoare, care este cel mai adesea panta obișnuinței. Nu mai căutăm să ne adaptăm și să ne readaptăm fără încetare la societatea din care facem parte. Ne relaxăm atenția cu care trebuie să tratăm viața. Ne asemănăm mai mult sau mai puțin cu un om distrat. Distragere a voinței, de acord, însă și mai mult a inteligenței. Distragere, însă în același timp – și în consecință – o lâncezeală. Ne rupem de convenții așa cum adineauri ne rupeam de logică. În fine, căpătăm aerul cuiva care se joacă. Și în acest caz prima noastră mișcare este aceea de a accepta invitația la lâncezeală. Cel puțin pentru o clipă, ne amestecăm în joc. Ne luăm o pauză de la truda de a trăi.

Însă nu ne odihnim decât o secundă. Simpatia care poate intra în impresia comicului este una destul de fugară. Provine și ea tot dintr-o distragere. Așa se face că un tată sever se va asocia uneori, din omisiune, cu o năzdrăvănie a copilului său, dar se va opri imediat pentru a o corija.

Râsul este, înainte de toate, o corecție. Făcut pentru a umili, el trebuie să-i dea persoanei de care se râde

impresia de penibil. Societatea se răzbună prin el pentru libertățile pe care acesta și le-a luat față de ea. Râsul nu și-ar atinge scopul dacă ar purta marca simpatiei și a bunătății.

Să spunem, oare, că măcar intenția poate fi bună, că adeseori pedepsim pentru că iubim și că râsul, reprimând manifestările exterioare ale anumitor defecte, ne invită de asemenea, pentru binele nostru, să corijăm înseși aceste defecte și să ne perfecționăm din punct de vedere spiritual?

Sunt multe de spus din acest punct de vedere. În general și simplificând, râsul exercită fără îndoială o funcție utilă. De altfel, toate analizele noastre au demonstrat acest lucru. Însă nu rezultă de aici că râsul lovește întotdeauna unde trebuie, nici că ne-ar inspira mereu gândirea în direcția bunăvoinței sau chiar a echității.

Pentru a lovi întotdeauna corect, ar trebui să decurgă dintr-un act de reflecție. Or, râsul este pur și simplu efectul unui mecanism montat în noi de natură sau, ceea ce este cam același lucru, căpătat printr-o îndelungată obișnuință a vieții sociale. El se declanșează singur, veritabilă ripostă survenită cu promptitudine. Nu are timp să vadă de fiecare dată unde a lovit. Râsul pedepsește anumite defecte cam tot așa cum boala sancționează anumite excese, lovindu-i pe nevinovați, cruțându-i pe vinovați, vizând un rezultat general și neputându-i face fiecărui caz individual onoarea de a-l examina separat. La fel stau lucrurile cu tot ceea ce se realizează prin mijloace naturale în loc de a se face prin reflecție conștientă. O cale de realizare a dreptății ar putea apărea în rezultatul de ansamblu, însă nu în detaliile cazurilor particulare.

În acest sens, râsul nu poate să fie într-un totu drept. Repetăm: nici nu trebuie să fie bun. El are drept funcție să imite umilind. Nu ar reuși să facă aceasta dacă natura nu i-ar fi lăsat acestui efect, în cei mai buni dintre oameni, un mic fond de răutate sau cel puțin de malițiozitate. Poate că nu ar trebui să aprofundăm mai mult această chestiune.

Nu vom găsi nimic în ea care să ne facă cinste ca ființe umane. Vom vedea că mișcarea de detenție sau de expansiune nu este decât un preludiu la râs, că acela care râde intră imediat în sine, se afirmă mai mult sau mai puțin orgolios față cu sine însuși și tinde să considere persoana celuilalt ca pe o marionetă ale cărui sfori le deține. De altfel, în această trufie vom descoperi destul de repede o fărâamă de egoism și, în spatele egoismului însuși, ceva care este mai puțin spontan și mult mai amar, un fel de pesimism din naștere, care se afirmă din ce în ce mai mult pe măsură ce acela care râde reflectă asupra râsului său.

Aici, ca și în alte părți, natura utilizează răul în vederea binelui. De fapt, în acest studiu binele a fost acela care ne-a preocupat mai mult decât orice. Ne-a apărut ca evident faptul că societatea, pe măsură ce se perfecționa, obținea de la membrii săi o suplețe în adaptare din ce în ce mai mare, că tindea să se echilibreze din ce în ce mai bine în fundamentele sale, că vâna din ce în ce mai mult la suprafața sa tulburările care sunt inevitabile în cazul unei mulțimi de oameni și că râsul îndeplinea o funcție utilă subliniind forma acestor ondulații de la suprafață.

Așadar, aceste valuri luptă fără încetare la suprafața mării, în timp ce straturile din profunzime se bucură de o pace profundă. Valurile se ciocnesc unele de celelalte, se contrazic, își caută echilibrul. O spumă albă, lejeră și veselă, le însoțește contururile schimbătoare. Uneori, valul se sparge pe mal și abandonează un pic din această spumă pe nisipul plajei. Copilul care se joacă în preajma ei vine să o adune în pumni și se minunează, imediat după aceea, că nu avea nimic altceva în căușul palmei decât stropi de apă, însă o apă foarte sărată, mai amară chiar decât valul care a adus-o. Râsul se naște așadar din această spumă. El semnalează, în exteriorul vieții sociale, revoltele superficiale. Desenează instantaneu forma mobilă a acestor tulburări. El este, la rândul său, o spumă pe bază de sare. Și, asemenea spumei, scânteiază. Aceasta este veselia. Filosoful care o adună pentru a o gusta va găsi în

ea uneori doze mari de amărăciune, prea mari pentru o cantitate atât de mică de materie.

ANEXĂ LA EDIȚIA A XXIII-A

Despre definițiile comicului și despre metoda urmată în această carte

Într-un interesant articol din *Revue du Mois*⁵, domnul Yves Delage îi opunea concepției noastre despre comic definiția la care se oprișe el însuși: „Pentru ca un lucru să fie comic trebuie ca între efect și cauză să existe o dizarmonie.” Întrucât metoda care l-a condus pe dl. Delage la această definiție este aceeași cu cea pe care au întrebuințat-o cei mai mulți dintre teoreticienii comicului, va fi util să arătăm prin ce se deosebește aceasta de metoda noastră. Vom reproduce, așadar, partea esențială a răspunsului pe care l-am publicat în aceeași revistă.⁶

Putem defini comicul prin unul sau mai multe caractere generale, vizibile la exterior, pe care le vom fi întâlnit în efectele comice adunate de ici, de colo. Un anumit număr de definiții de acest gen au fost propuse încă de pe vremea lui Aristotel; definiția dumneavoastră mi se pare că a fost următoarea: ați trasat un cerc și ați arătat că efecte comice luate la întâmplare sunt incluse în acest cerc. Din moment ce caracterele aflate în discuție au fost notate de un observator perspicace, atunci ele țin, fără îndoială, de ceea ce este comic; însă eu cred că le vom întâlni frecvent și în ceea ce nu este comic. Definiția ar fi, în acest caz, prea largă. Ea satisface – iar acest lucru înseamnă deja foarte mult, recunosc – una dintre exigențele logicii definirii: indică o condiție necesară. Însă eu nu cred că ea poate, având în vedere metoda adoptată, să asigure și condiția suficientă. Dovada se află în faptul că multe dintre aceste definiții sunt la fel de acceptabile, deși ele nu spun același lucru. Iar o dovadă în plus se află și în faptul că niciuna dintre ele, după știința mea, nu furnizează mijlocul prin care poate fi construit obiectul definit, prin care poate fi fabricat comicul.⁷

Eu am încercat ceva cu totul diferit. Am căutat în

comedie, în farsă, în arta clovnilor etc. *procedeele fabricării* comicului. Cred că am dedus în mod justificat că ele erau tot atâtea variațiuni ale unei teme mai generale. Le-am notat tema în scopul simplificării; însă variațiunile sunt de fapt cele mai importante. Oricum ar sta lucrurile, tema furnizează o definiție generală, care este de această dată o regulă de construcție. Recunosc, de altfel, că definiția astfel obținută ar risca să pară, la prima vedere, prea restrânsă, așa cum definițiile obținute prin celelalte metode erau prea largi. Ea va părea prea strâmtă pentru că, în afară de lucrul care este rizibil prin esență și prin el însuși, rizibil în virtutea structurii sale interne, mai există și o mulțime de lucruri care provoacă râsul în virtutea unei asemănări superficiale cu acesta sau care se află într-un raport accidental cu un altul care seamănă cu acesta și așa mai departe; salturile comicului sunt fără sfârșit întrucât nouă ne place să râdem, așa că orice pretext este bun în acest sens. Mecanismul asocierii ideilor este în acest caz de o complexitate extremă, astfel încât psihologul care ar aborda studiul comicului folosind această metodă și care ar lupta contra dificultăților care reapar fără încetare, în loc să termine odată pentru totdeauna cu comicul captându-l într-o formulă, va risca întotdeauna să se audă declarând că nu a reușit să dea seamă de toate fenomenele care țin de el. Atunci când își va aplica teoria la exemple care o infirmă și va demonstra că acestea au devenit comice prin asemănarea cu ceea ce era comic în sine, vom găsi ușor altele și mereu altele: truda nu se sfârșește niciodată. Ca să-și ia revanșa, el va restrânge comicul, în loc să-l capteze într-un cerc din ce în ce mai larg. Dacă va reuși, va oferi metoda fabricării comicului. Va proceda cu rigoarea și precizia savantului, care nu crede că a avansat pe drumul cunoașterii unui lucru atunci când îi atribuie cutare sau cutare epitet (găsim din belșug multe epitete care să i se potrivească); este o analiză absolut necesară. Savantul crede că am analizat perfect obiectul pe care îl studiem abia atunci când suntem în stare să îl recompunem. Pe aceste coordonate s-a înscris și demersul

pe care am încercat să-l desfășor în carte.

Trebuie să adaug că am vrut să determin procedeele de fabricare ale rizibilului și, în același timp, am căutat și care este intenția societății atunci când râde. Căci este cu totul uimitor faptul că râdem, iar metoda de explicare despre care vorbeam mai sus nu lămurește deloc acest mic mister. Eu nu văd, de pildă, de ce „dizarmonia”, în măsura în care este dizarmonie, le-ar provoca acelor care sunt martorii unei dizarmonii o manifestare atât de specifică cum este râsul, din moment ce atâtea alte proprietăți, calități sau defecte, îl lasă pe spectator impasibil, fără să-i clinească niciun mușchi facial. Așadar, ne rămâne să căutăm *care este cauza specială a dizarmoniei* care provoacă efectul comic. Și nu o vom găsi cu adevărat decât dacă vom explica prin ea de ce, în cazuri similare, societatea se simte obligată să se manifeste. Trebuie să existe în cauza comicului ceva de genul unei provocări lejere (dar și specifice) la adresa vieții sociale, pentru că societatea îi răspunde printr-un gest care are aerul unei reacții defensive, printr-un gest care provoacă teamă, în sens larg. Despre toate acestea am dorit să dau seamă în studiul meu.

5 *Revue du Mois*, 10 august 1919; t. XX, pp. 337 *sqq.*

6 *Ibid.*, 10 noiembrie 1919; XX, pp. 514 *sqq.*

7 De altfel, am demonstrat pe scurt, în mai multe pasaje din cartea mea, insuficiența unora dintre aceste definiții.

Table of Contents

Cuvânt înainte

Prefață

Capitolul 1. Despre comic în general. Comicul formelor și comicul mișcărilor. Forța de expansiune a comicului

Capitolul 2. Comicul de situație și comicul de limbaj

Capitolul 3. Comicul de caracter

Anexă la ediția a XXIII-a. Despre definițiile comicului

și despre metoda urmată în această carte